

文史哲丛刊

中国古代文学：
作家·作品·文学现象

文史哲编辑部 编

商务印书馆

2012年·北京

图书在版编目(CIP)数据

中国古代文学:作家·作品·文学现象/文史哲编辑部编.
—北京:商务印书馆,2012
(文史哲丛刊)
ISBN 978-7-100-07545-9

I.①中… II.①文… III.①古典小学—文学研究—
中国—文集 IV.①I207.41-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第239477号

中国古代文学:作家·作品·文学现象

文史哲编辑部 编

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

三河市尚艺印装有限公司印刷

ISBN 978-7-100-07545-9

2012年5月第1版

开本880×1230 1/32

2012年5月北京第1次印刷

印张17 1/8

定价:38.00元

编辑工作委员会

顾 问 孔 繁 刘光裕 丁冠之

韩凌轩 蔡德贵 陈 炎

主 编 王学典

副主编 周广璜 刘京希

编委会 (按姓氏笔画为序)

王大建 王学典 刘 培 刘京希

李 梅 李扬眉 宋全成 陈绍燕

范学辉 周广璜 贺立华 曹 峰

出版说明

《文史哲》杂志创办于1951年5月,起初是同人杂志,自办发行,山东大学文史两系的陆侃如、冯沅君、高亨、萧涤非、杨向奎、童书业、王仲荦、张维华、黄云眉、郑鹤声、赵俪生等先生构成了最初的编辑班底,1953年成为山东大学文科学报之一,迄今已走过六十年的历史行程。

由于一直走专家办刊、学术立刊之路,《文史哲》杂志甫一创刊便名重士林,驰誉中外,在数代读书人心目中享有不可忽略的地位。她所刊布的一篇又一篇集功力与见识于一体的精湛力作,不断推动着当代学术的演化。新中国学术范型的几次更替,文化界若干波澜与事件的发生,一系列重大学术理论问题的提出与讨论,都与这份杂志密切相关。《文史哲》杂志向有与著名出版机构合作,将文章按专题结集成册的历史与传统:早在1957年,就曾与中华书局合作,以“《文史哲》丛刊”为名,推出过《中国古代文学论丛》、《语言论丛》、《中国古史分期问题论丛》、《司马迁与史记》等;后又与齐鲁书社合作,推出过《治学之道》等。今者编辑部再度与商务印书馆携手,推出新一系列的“文史哲丛刊”,所收诸文,多为学术史上不可遗忘之作,望学界垂爱。

文史哲编辑部

商务印书馆

2009年10月

目 录

作家研究

- 关于王维的山水诗 萧涤非 / 3
- 杜甫评论中的几个问题 董治安 / 15
- 关于《李白与杜甫》 萧涤非 / 27
- 宋代杜甫接受的文化阐释
- 以杜甫与韩愈、李白、陶渊明宋代接受
- 之比较为中心 梁桂芳 / 52
- 柳宗元文学的评价 黄云眉 / 67
- 柳宗元的生活体验及其山水记 [日]清水茂著 华山译 / 91
- 论苏轼对宋词的开拓与创新 朱德才 / 117
- 论辛弃疾词的艺术特色 叶嘉莹 / 133
- 曹雪芹世家 杨向奎 / 152
- 蒲松龄对志怪、传奇小说艺术传统的继承和发展 李茂肃 / 184

作品研究

- 《逸周书》与先秦文学 谭家健 / 201
- 离别之痛:《离骚》的意旨与篇题 姚小鸥 / 216
- 《史记》的思想性与艺术性 高亨 / 232
- 汉镜铭文学上潜在的遗产 陈直 / 251
- 汉乐府与清商乐 阴法鲁 / 258
- 论汉赋 龚克昌 / 272
- 论汉赋在中国文学史上的地位 龚克昌 / 298
- 《子虚》《上林》与《七发》的关系 何沛雄 / 316
- 《文赋》的主要贡献何在 牟世金 / 324
- 游仙诗与步虚词 孙昌武 / 341
- 略论北朝辞赋及其与南朝辞赋的异同 曹道衡 / 359
- 《洛阳伽蓝记》的现实意义 黄公渚 / 374
- 唐代诗画艺术的交融 傅璇琮 陈华昌 / 396
- 宋词的抒情和比兴 朱德才 / 410
- 律赋与八股文 邝健行 / 420

文学现象透视

- 什么是中国文学史的主流? 陆侃如 / 433
- 关于中国文学史分期问题的商榷 陆侃如、冯沅君 / 441

西汉的文学观与两汉文学	孙元璋 / 457
建安时期思想解放与文学的发展	张可礼 / 469
如何理解“建安风骨”	张可礼 / 483
如何理解《文选》编选的标准	殷孟伦 / 495
古典戏剧中浪漫主义初探	冯沅君 / 514
中国小说审美特征的形成与发展	侯民治 / 524
后 记	文史哲编辑部 / 537

作家研究

关于王维的山水诗

萧涤非

“朝廷左相笔，天下右丞诗”中的“左相”是王维的弟弟王缙，代宗时的宰相，“右丞”指王维。从当时流传的这两句话来看，王维的诗名确实是很大的，虽然这个“天下”得打上引号。

王维之所以能取得这样高的诗名，原因虽颇为复杂，比如和王公们交流、善于写应制诗等（王维的应制诗前后期都有），但与他的山水诗取得突出成就有最重要的关系。诗人杜甫在《解闷》诗中，称王维为“高人”：“不见高人王右丞”；称他的诗为“秀句”：“最传秀句寰区满”。所谓“秀句”主要便是指的山水诗。殷璠《何岳英灵集》评王维诗：“在泉为珠，着壁成缙”，也着重在山水诗方面。由此可见，山水景物诗确是王维的拿手好戏，是他的真本领所在。它最能吸引人，但也最易迷惑人。

关于山水诗的讨论已经很有时候了，但在一些问题上，比如山水诗有没有阶级性，却仍存在着不同的看法。有的同志说：“我们强调山水诗的阶级性，却并不否认有一部分山水诗没有阶级性，只是作为单纯表现自然景色，或是只表现作者对自然景物生理上的感觉（听觉、视觉等）。”^①而他所举的例证，却正是王维的《鸟鸣涧》等山

^① 叶秀山：《山水诗的阶级性问题》，《文学评论》1961年第2期。

水诗。

难道王维的山水诗或者说他的某些山水诗真的没有阶级性吗？我不同意这种看法。我认为，任何人的任何山水诗都有阶级性，王维的山水诗，不但不是例外，而且它的阶级的烙印特别深刻，特别鲜明。从这些作品所独有的艺术境界、艺术风格来看，我们还不妨说是“只此一家，别无分店”，因为都打上了“王记”的戳子。

我始终觉得王维的山水田园诗是有毒素的，似一粒裹着糖衣的毒丸。因为在那幽美的自然景物的背后，在那些明月清风、青山白云的外衣下，潜藏着、掩盖着一个丑恶的极端个人主义的灵魂，渗透着一种没落的僧侣式的封建地主阶级的悠闲、冷寂、孤独的情调。它给予人们的感受，不是前进，而是倒退；不是向上，而是没落；不是斗争，而是妥协；不是乐观积极，而是死寂消沉。附带声明一下，这里所谈的主要是王维后期所写的山水诗，在他前期作品中虽也有一些描写山水景物的诗句，但只是偶尔涉及，严格地说，并不是什么山水诗。盛唐以后，律诗渐发达，律诗中二联要对，一联写景，一联言情，差不多成了唐人的一套公式，而写景的那一联，通常离不了山水，如果把这些只是附带或偶尔涉及山水描写的诗都算作山水诗，那山水诗和山水诗人就未免太多太滥了。

我对王维的山水诗之所以会产生这种感觉，是基于以下几方面的分析：

首先，从他从事写作这些山水诗的时代来看，作为一种创作道路、创作方向，这些诗就应该受到彻底的批判。即使这些诗写得再好，艺术成就再高，也得加以批判。大家知道，王维的山水诗差不多都是在开元末年到安史之乱前后的二十年间写的，而这二十年间是个什么样的时代呢？用杜甫的话来说，这就是“边庭流血成海水，武皇开边意未已”的时代，就是“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的时代，就

是“积尸草木腥，流血川原丹”的时代。在这样的时代条件下，许多诗人的态度都变得严肃了，不是逃避现实，而是正视现实，深入现实。浪漫主义诗人李白，这时就写了不少现实主义的诗。他本是“一生好入名山游”的，当听到安禄山作乱时，他从庐山上跑下来，山也不游了。

然而，诗人王维却和时代背道而驰。他一心一意在经营他自己的世外桃源，最初是“终南别业”，后来是“辋川别业”，俨然成了一个庄园大地主，过着“云霞成伴侣，虚白侍衣巾”的亦官亦隐的生活。前期的一点雄心壮志，这时反而消失净尽。他自家逃避现实，大写其山水诗不去说，还要扩大他的消极影响：“时吟招隐诗，或制闲居赋”（《丁寓田家有赠》），勾引裴迪、储光羲、祖咏、丘为、张颢、綦母潜等为同调，在当时诗坛上俨然形成了一个山水田园诗流派。他经常利用自然景物引导人们逃避现实，如云“但去莫复问，白云无尽时！”（《送别》）“山中有桂花，莫待花如霰！”（《崔九弟欲往南山马上口号与别》）“春草明年绿，王孙归不归？”（《送别》）春草也罢，桂花也罢，白云也罢，都成了他招隐的工具。

山水田园诗的出现，虽有其历史的必然性，但我认为这并不是什么“福音”。这类诗的抬头，更不是什么好事。它在文学史上往往起着一种消极的促退作用。我们知道，白居易是新乐府运动的领导者，可是他在《与元九书》中是曾经对山水田园诗进行了攻击的，他说：“以康乐之奥博，多溺于山水；以渊明之高古，偏放于田园。”可见这种诗和现实主义的新乐府是对立的。如果不批判，不打倒，大家都陶醉在山水田园之间，那么新乐府运动便难以发动和开展。像王维这样，在国家危机四伏、人民灾难深重的危急关头，反而大作其山水诗，其危害自然更大，这也就是说，他的这些山水诗和时代环境、时代要求实在太不相称了，应该说，只有毫无心肝的有闲阶级的人才能

安下心来写作这类诗。

所以，从写作的时代来看，王维山水诗的阶级性是十分明显的，不是一句两句，一篇两篇，而是全部。

其次，从王维山水诗本身所表现或流露出来的世界观、思想感情来看，我认为也是不健康的，有毒的。

在宇宙观上，王维是一个彻头彻尾的唯心主义的有神论者。他笃信佛教，相信生死轮回，说他自己“前身应画师”；并相信因果报应，供菩萨可以得福，所以他要“植福祠迦叶，求仁笑孔丘”（《与胡居士皆病》）。他还相信佛法无边，所以上表请求施庄为寺，说什么“惟佛力之可凭，施寺之心转切”。他竟然荒谬到把“年谷颇登，逆贼皆灭”这样的不知牺牲了多少人民的生命血汗才换来的胜利果实，归结为皇帝的“施粥”，说成是“报施之应，福佑昭然”（《请回前任司职田粟施贫人粥状》）。

在人生观上，他是一个虚无主义者。他一则说：“思归何必深，身世犹空虚。”（《饭复釜山僧》）再则说：“俯仰天地间，能为几时客？”（《叹白发》）从而对人生他采取了庸俗的颓废享乐的极端个人主义的态度，这就是：“世事浮云何足问？不如高卧且加餐！”（《酌酒与裴迪》）

王维早期虽也曾说过“济人然后拂衣去，肯作徒尔一男儿”一类的话，但实际上他很少考虑到“济人”的问题。因为他看到了这样一个事实：“被服圣人教，一生自穷苦！”而他是不同意吃苦的。他在创作上走上山水田园的道路，也正是为个人打算。《愚公谷》诗说：“行处曾无险，看时岂有深？”在那个时代，不去触动权贵们的一根毫毛，只写些流连光景模山范水的东西，不用说，是最“无险”的了。顾亭林在他的《日知录》中曾这样指出：“古来以文辞欺人者，莫若谢灵运，次则王维。”^①这确是值得注意的。所以对于王维早期诗中某些近

^① 《日知录》卷十九《文辞欺人条》。

于自我表彰的词句不能过于相信，如“偶耕”、“安贫”、“为农”等，都有很大的虚伪性。

上面说过，王维是佞佛的，这就使得他的个人主义有些与众不同，从而使得他的山水田园诗也具有独特的风格和意境。表面上他好像很“慈悲”，不饮酒，不食肉，连鱼也不钓，其实很残忍。因为在个人修养方面，他采取了佛教克制感情所谓斩断尘根的办法来麻醉自己。他认为“爱”是病根：“因爱果生病”，所以要破除“爱染”：“爱染日愈薄，禅寂日愈固。”（《偶然作》）他认为只有这样才能做到视弟妹如路人：“性空无所亲”（《山中示弟》），才能消除一切烦恼和伤心：“欲知除老病，惟有学无生。”（《秋夜独坐》）“一生几许伤心事，不向空门何处消？”他并公开宣扬他是“日与人群疏”的，是“万事不关心”的。当然，实际上并不如此。他说：“好读高僧传”，“遥爱林木秀”，又说：“山中多法侣，禅诵自为群。”可是他关心的事并不少，也自有他的一群人，不过不是人民之事，不是人民群众罢了。明乎此，我们才能理解为什么在王维的山水诗中缺乏应有的热情和同情，比如在陶潜诗中我们还可以读到“田家岂不苦？不获辞此艰”，在柳宗元诗中也可以读到“蚕丝尽输税，机杼空倚壁”这类同情农民痛苦的诗句，在韦应物诗中还可以读到“方惭不耕者，禄食出闾里”和“邑有流亡愧俸钱”这类觉得愧对劳动人民的诗句，而在王维诗中却读不到。这是无足怪的，“万事不关心”，哪里来的热情和同情？

由于信佛，在生活方式上的特点，便是出奇的“好闲”和“好静”。如《渭川田家》：“即此羡闲逸，怅然吟式微。”又《戏赠张五弟諲》：“吾生好清静，蔬食去情尘。”又《饭复釜山僧》：“已悟寂为乐，此生闲有余。”又《春日上方即事》：“北窗桃李下，闲坐但焚香。”这类诗句是很多的，所以在他的山水诗中我们所经常看到的诗

人的形象，是“闲居”、“闲坐”、“独坐”、“端坐”、“夜坐”、“高卧”、“坐看”、“卧视”、“倚杖”、“倚树”、“弹琴”、“安禅”等等。裴迪的和诗自言“好闲早成性”，其实王维更是这样一个好闲成性的诗人。不用说，这是那有闲阶级的阶级性。而他的山水诗便是好闲成性的产物。《辋川集》序说他“与裴迪闲暇，各赋绝句”，这倒是实话。

有闲的生活，好闲的习性，形成了他那独特的闲情逸致。在他的心目中，一切景物都蒙上了一层闲悠的色调。水是闲的：“寂寥天地暮，心与广川闲。”（《登河北城楼》）“秋色有佳兴，况君池上闲。”（《崔濮阳兄季重前山兴》）郊原也是闲的：“落日鸟边下，秋原入外闲。”（《登裴迪小台》）月亮也是闲的：“澄波澹将夕，清月皓方闲。”（《汛前陂》）鸟叫也是闲的：“窗外鸟声闲。”甚至在劳动人民身上他也能发现闲情味而不胜羡慕：“田父荷锄至，相见语依依。即此羨闲暇，怅然吟式微。”（《渭川田家》）

由于亦官亦隐的优裕的生活条件，使王维有可能把谢灵运的游山玩水 and 陶渊明的田园生活结合在一起，但他这种好闲劲，又使他既不同于谢灵运，也不同于陶渊明。在陶诗中，有诗人自己的劳动生活：“晨兴理荒秽，带月荷锄归。”在谢诗中也能看到诗人的紧张活动：“晨策寻绝壁，夕息在山栖。”“杪秋寻远山，山远行不近。”而这些，在王维诗中却没有或很少见。

由于信佛，在处世态度上，他采取了“无可无不可”的滑头主义。在《与魏居士书》中，他嘲笑了那个“洗耳”的许由，嘲笑了那不肯“俯受维繫”的嵇康和不肯为五斗米折腰以至后来弄到“乞食”的陶潜，并责问陶潜：“一惭之不忍，而终身惭乎？”最后，他借用了（同时也歪曲了）孔子的话：“我则异于是，无可无不可。”^① 在《与

① 《论语·微子》。

胡居士皆病》诗中也说：“无烦君喻马，任以我为牛。”这后一句是用的《庄子》语：“子呼我牛也，而谓之牛；呼我马也，而谓之马。”意思就是说你叫我什么都行。同样是这种无可无不可的滑头主义的表现。这就难怪他一方面对提拔他作左拾遗的张九龄表示同进退：“方将与农圃，艺植老丘园”，而另一方面，没隔几个月，却又对张的政敌“口蜜腹剑”的李林甫大颂其功德（《和仆射晋公扈从温汤》）。当他被迫做安禄山的官时，一面“服药取瘥”表示一点抵抗，并私下对裴迪口吟了那首《凝碧池》的诗，对唐王朝表示一点依恋。

诗，是人作的，总是受作者的世界观的制约和支配的。因此，王维的“无可无不可”主义，在他的一些山水诗里，在他对待山水景物的态度上也同样有所表现。例如《终南别业》：

行到水穷处，坐看云起时。

这是历来传诵的名句。表面看来，好像很达观，此路不通，咱便坐下，不能观水，咱就抬头看看云，又有何不可，反正是消遣，但实质上是滑头、屈服、妥协。我们只要拿李白的“划却君山好，平铺湘水流”的诗句作一对比，就更容易看透它的软弱无力。阮籍毕竟还有热情，有点火气，有点反抗性，他碰到“途穷”，还会“恸哭”，而王维则是无所谓的。此外，如曾为蒋孔阳引用时删去的那《山居秋暝》的末两句：“随意春芳歇，王孙自可留”，也一样是貌为达观。在他看来，百花齐放的春天也好，百花衰谢的秋天也好，都可随它去，我（王孙）自可受用我的。朱子评王维诗“柔弱少气骨”，是有见地的。

根据以上的分析，这些思想感情能说是没有毒的吗？它是哪一个阶级的思想感情还不明显吗？

再次，从王维对自然景物的选择与评价所透露的审美观点来看，他的山水诗也是无甚可取的。

审美观点不同，对同一景物的着眼点也会不同。试以青松为例，多数诗人所喜爱的都在于它那岁寒不凋的坚贞品质，所以陶潜说：“凝霜殄异类，卓然见高枝。”李白也说：“岂知南山松，独立自萧瑟！”都隐然以青松自比。也有用以勉励朋友的，如岑参诗：“雪中何以赠君别，惟有青青松树枝。”但王维所欣赏的只是松的外表，如“松风吹解带”、“谷静惟松响”、“明月松间照”之类，即由于审美观点之不同。当然，这种审美观点是受着各自的世界观的制约的。上面说过，王维的世界观是极端个人主义，他的醉心山水也是从个人享乐出发的（谢灵运也一样），所以说：“寓目一萧散，消忧冀俄顷。”（《林园即事》）“赖谙山水趣，稍解别离情。”（《晓行巴峡》）青松的凌寒高节，他原是不需要的。

由于王维中佛教清净寂灭的毒太深，又长期过着僧侣式的生活，这就使他对于一些冷静、孤寂的景色或境界特别感兴趣，因此，在他的山水诗中，我们常常碰到“落日”、“日夕”、“古木”、“寒山”、“秋原”、“凉风”、“孤烟”等字样。他爱夜景，爱松间的明月，爱日落时的山水，所以说“风景日夕佳”，又说“落日山水好”。所以，我们读王维的山水诗总有一种暮气沉沉之感，缺乏朝气，缺乏活力。这种审美观点、审美趣味，是不健康的，是和广大人民有距离的。

由于他的消极的审美观点往往是隐藏在对景物的具体刻画中，达到一种所谓“情景交融”的境界，一下子不易看穿，所以对这类作品得特别细心。如果认为只是一种纯客观的景物描写，是一种所谓“直观反映”，没有什么阶级性，没有什么毒害，可以放心欣赏，以至发生共鸣，那将是很危险的。现在即以《鸟鸣涧》为例：

人闲桂花落，夜静春山空。

月出惊山鸟，时鸣春涧中。

难道我们不可以从这一枯寂的境界中感觉到一股逼人的冷气吗？难道我们不可以从这境界里看到一个僧侣式的诗人形象吗？他分明是在坐禅，以至于闲静到连院子里的花落声都听得见。我们还不禁要问：像这般冷寂得可怕的没有任何积极意义的境界，有什么必要一定把它写成诗来向读者宣传？他想把读者引向哪里去？由此看来，这首诗不仅不是没有阶级性，恰恰相反，它的阶级性特别强烈，渗透着有闲阶级的没落情调和空虚感。尽管在这里他没有直接说出“万事不关心”和“日与人群疏”。

最后，从王维山水诗对后来所起的消极影响来看，也是值得我们警惕的。事实证明，在文学史上有不少人是被王维牵着鼻子走的。《诗人玉屑》卷十五引《渔隐》：“桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。花落家童未扫，莺啼山客犹眠。”^①每哦此句，令人坐想辋川春日之胜，此老傲睨闲适于其间也。”又《苕溪渔隐丛话》：“山谷老人曰：余顷年登山临水，未尝不读王摩诘诗‘行到水穷处’云云，固知此老胸次，定有泉石膏肓之疾。”足见他的山水诗是引导人们脱离现实的，只能唤起人们的闲情逸致。

不只是他的山水诗，他的山水画也同样起着一种消极作用，张祜《题王右丞山水障子》就说：“以此常为玩，平生沧海机。”什么是“沧海机”？还不就是飘然退隐。

有同志曾引陆游好读王维诗一事，意在说明王维诗所起的是积极作用。其实不然。因为陆游好读王诗是在少年和老年时期，从十七八岁到七十七岁这六十年间，他最爱读的乃是杜甫、岑参等人的诗，对王诗则是“置之者几六十年”^②。可见在陆游成为一个伟大的爱国诗人的过程中，王维是没有什么帮助的，也不可能有什么帮助。

^① 王维：《田园乐》。

^② 陆游：《跋王右丞集》。

我们再往下看吧。明胡应麟对王维的辋川诸绝句是推崇备至的，但他的根据是什么呢？他说：“千山鸟飞绝二十字，骨力豪上，句格天成，然律以辋川诸作，便觉太闹！”^①“千山鸟飞绝二十字”，是指的柳宗元的《江雪》：“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”这意境已够冷寂了，但胡应麟还说是“太闹”，这也就可见王维辋川诸作冷寂到什么程度了。他又说：“太白五绝，自是天仙口语。右丞却入禅宗。如‘人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。’‘木末芙蓉花，山中发红梦。涧户寂无人，纷纷开且落。’读之身世两忘，万念皆寂。不谓声律之中，有此妙诠。”^②什么是“身世两忘，万念皆寂”？还不就是脱离现实，逃避现实，“万事不关心”，“日与人群疏”吗？这无论如何是不能是什么好影响的。

清初王渔洋，大唱其“神韵说”，鼓吹“不著一字，尽得风流”一类不可捉摸的论调，而他用来作为标本的主要就是王维的山水诗。他所说的《唐贤三昧集》，便是以王维为压卷，入选的作品也最多。

毛主席说：“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同的态度。”如果我在上面所作的分析不是没有根据的话，那么我们对王维的山水诗应当采取什么样的态度，不是很清楚了吗？

我并无意要否定王维山水诗的艺术性。的确，在艺术上，王维有独到之处，能做到情景交融，“诗中有画”，能引人入胜。但也必须指出：并不是所有的情景交融的诗都是好诗。我们还得问一下，是什么样的情景交融，是什么样的图画。

从社会主义的今天来看，王维山水诗所表现的思想感情审美趣味和境界，跟我们的距离实在太远了，不能因为它的艺术性高而作出过

① 《诗薮》卷二。

② 同上。

高的评价，恰恰相反，正因为它的艺术性高，我们更应对它的消极的思想内容进行严格的批判。只有经过批判、经过消毒之后，我们才不至于有被俘的危险，而能从其中欣赏和吸收对我们有益的一些创作经验，比如对景物的观察入微、描写的逼真、语言的清新自然，以及情景交融等。它那幽冷的意境，在一定的场合下，我们也未尝不可以利用它当作一种“清凉剂”。

王维前期思想比较进步积极，故表现在山水描写方面，取境比较阔大，感情也比较健康，如“江流天地外，山色有无中”、“大漠孤烟直，长河落日圆”。但也不能作过高的估计。实际上，前期的王维，思想上就存在着消极的个人主义的一面。因此，出现在他笔下的人物，思想性都不高。如《夷门歌》写侯嬴：“临风刎颈送公子，七十老翁何所求！”《老将行》写那位失意的老将：“莫嫌旧日云中守，犹堪一战取功勋。”又如《洛阳女儿行》的“谁怜越女颜如玉，贫贱江头自浣纱！”又《寓言》：“奈何轩冕贵，不与布衣言！”就更显得乞气了。明乎此，我们对于王维后期为什么走上极端消极的道路才不至于感到奇怪、突然。

伯林斯基说：“任何诗歌，如果不是扎根在当代的现实中，任何诗歌，如果不把它的光投射在现实上面——那就是悠闲的产物，就是无害然而无聊的消遣，就是无谓、无聊的人的玩意。”^① 杜勃罗留波夫说：“我们永远不能同意，一个把他的才能浪费在工整地描写小叶片与小溪流的诗人，可以和那个善于把同样的才力发挥在——例如说——再现社会生活现象的人有同等的意义。”^② 这些说法，我认为是对的。

总之，超阶级的山水诗和山水诗人是没有的，特别是像王维这样成气候的作家。对于一般立场尚不坚定、接触古典诗歌也还不久的青

^① 转引《俄国文学史》，第622页。

^② 《杜勃罗留波夫选集》（中译本）第一卷，第66页。

年来说，首先指明王维山水诗的阶级性，更属必要。我们不能不注意诗歌的潜移默化的作用。

我的看法，可能不对，提出来供大家讨论。

(原载《文史哲》1961年第1期)

杜甫评论中的几个问题

董治安

坚持马克思主义历史主义的观点和阶级分析的方法评论古代作家作品，是我们在原则上似乎并无不同意见，而在具体理解和实际工作中往往还是不能很好处理的一个比较复杂的问题。

毛主席教导说：“无产阶级对于过去时代的作家作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同的态度。”这为我们分析评价古代作家作品，提供了科学、正确的标准。但是，怎样具体理解“对待人民的态度如何”，“在历史上有无进步意义”呢？怎样根据这个标准，去分析评价像杜甫这样写了许多“政治诗”，在历史和现实中都有很大影响的重要作家呢？看来有些问题还值得进一步讨论。

本文打算主要就赖长扬同志《略论杜甫对待人民的态度》（《文史哲》1978年第1期）提出的观点，谈一些不同的看法。不妥之处，请同志们批评。

—

在我国长期的封建社会里，始终存在着农民同地主阶级的基本矛

盾，存在着农民反抗地主的阶级斗争。这种农民的阶级斗争和农民的起义，是封建社会历史发展的真正动力。但是，能不能把对待农民起义的态度强调为臧否古人、评价封建时代作家的唯一标尺呢？赖长扬同志认为：“中国封建社会文艺作品对待人民的态度，在历史上有无进步意义，集中表现在对待农民的起义和战争的态度上，检查它们对待这种起义和战争的态度是考察它们对待人民的态度和历史上有无进步意义的根本原则。”这个“根本原则”能不能成立呢？我觉得就很有值得研究。

我们充分肯定农民战争推动历史前进的伟大作用，这在任何意义上，也并不意味着必须否定对于社会发展起着促进作用的其他种种条件和积极因素。恩格斯在批评那种把唯物史观庸俗化理解的倾向时指出：“经济状况是基础，但是对历史斗争的进程发生影响并且在许多情况下主要是决定着这一斗争的形式的，还有上层建筑的各种因素。”他强调要重视“这一切因素间的交互作用”。他还认为，“甚至那些存在于人们头脑中的传统，也起着一定的作用，虽然不是决定性的作用”^①。可见，我们承认归根到底是伟大的农民起义推动着滚滚前进的历史车轮，同时，又要如实看到，诸如各种经济方面的条件，社会制度的局部变革，统治阶级内部的某些矛盾，以及各种思想领域的斗争等等，对于历史的发展，对于农民起义本身，也总是产生一定的作用和影响。这里，并不是只有前者才是历史的积极因素，而后者统统是消极的因素。因此，我们评论古代作家，就不仅应当检查他们对待农民起义的态度，还应着眼于他们的全部创作和全部活动，从阶级斗争的历史发展中，对其作用和影响作综合分析和全面评价。如果把对待农民起义的态度当作评价古代作家的唯一准则，表面上强调了农民起

^① 《致约·布洛赫》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第477、478页。

义的作用，实际上恰恰是对于农民起义的意义作了孤立的、绝对化的理解，否定了那些在社会发展过程中起促进作用的其他种种条件和积极因素，忽视了古代作家创作中许多有进步意义的、值得肯定的思想内容；这就势必导致不适当地苛求一系列的古代作家作品，像对待杜甫就是如此。

应当看到，在过去的时代，剥削阶级享有独占文化的权利，能够站到人民的立场上，正面颂扬农民起义的作家，只有极少数，这就是那些由于各种偶然机会得以显示出才能的劳动人民自己的歌手。至于统治阶级作家，包括一些卓有成就的著名诗人、小说家、戏剧家等，几乎无一例外地都做不到这一点。这是他们的阶级局限。问题是，我们能不能因为古代作家存在这样的局限，就对他们不加区分、全部屏蔽于肯定评价之外呢？这恐怕在逻辑上和事实上都不能说通。列宁说：“无产阶级敌视一切资产阶级和资产阶级制度的一切表现，但是这种敌视并没有解除它应对资产阶级人士在历史上的进步和反动加以区别的责任。”^① 对待资产阶级人士是如此，对待封建统治阶级作家，对待诗人杜甫，不是同样也应当这样吗？

然而，赖长扬同志正是依据杜甫反对过农民起义（实际上只是依据杜甫写过一首《喜雨》）这一点，给了他否定的评价，把这个诗人宣布为“反动”的作家。如果这样一个评价标准可以成立的话，那末，在古代著名作家中应该被斥为“反动”、予以“基本否定”的，就远不止是一个杜甫了。写过《陈涉世家》的司马迁，显然也不是农民起义的拥护者，他在《李斯列传》中，就明白无误地把陈胜、吴广等诬为“作乱”的“群盗”；在《酷吏列传》等篇里，对于当时“激起”、“寝多”的所谓“盗贼”，也是持明显的对立态度。东汉末年那

^① 《旅顺口的陷落》，《列宁全集》第8卷，第34页。

个在文学上以至历史上都有所贡献的曹操，如大家所知，本是靠着镇压黄巾起义才逐渐发迹起家的。在词的发展史上，被称为“能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗”的辛弃疾，不也曾亲自动手扑灭过南宋时以赖文政为首的农民起义吗！其他如屈原、李白、曹雪芹等等，他们作品的主要价值和意义，也压根儿不在于歌颂过农民造反，这些作家同样没有把双脚站到劳动人民一边去，他们在对待劳动人民的态度上所表现的阶级局限，同杜甫相比，究竟又有多少实质的差别呢！而如果我们把上述作家都一一给出“基本否定”的评价，毛主席所指出的在中华民族文化史上“有许多伟大的思想家……文学家、艺术家”，到底指的都是谁呢！

毛主席提出的评价古代作家作品的政治标准，内容是全面的。它要求我们全面检查作家作品对待人民的态度怎样，是不是在一定范围内，对于生产的发展、对于阶级斗争和社会生活提出的问题给予了积极的回答。这些内容，同仅仅检查作家对待农民起义的态度，并不是一码事。赖长扬同志摘出毛主席论农民战争意义的一段话，加以随意的引申和推论，当作自己全盘否定杜甫的理论根据，这种对待毛主席著作的态度，是不严肃的。他所提出的“根本原则”，实际上是另立了一个评价标准。这个评价标准，违背了毛主席对待文化遗产的基本思想。我们在对杜甫的评论中，不能另立这样一个评价标准。

二

杜甫的诗歌是“政治诗”。反映人民疾苦，揭露统治集团的罪恶，是杜诗中非常引人注目的内容，是杜甫成就的一个突出标志。

应当怎样根据毛主席指示的标准，认识、评价杜甫的这一部分诗

歌呢？

显然，对于杜甫的阶级局限视而不见，不适当地夸大这部分杜诗的意义，是不对的。在杜甫诗歌中，即使是对于人民疾苦的反映和对于封建统治集团罪恶的揭露，作者的阶级烙印也是那样明显，表明诗人并没有超越地主阶级的局限，而成为人民的代言人。

然而，我们能不能由于杜甫存在着一定的阶级局限，由于这部分诗歌带有杜甫的阶级烙印，就对诗人及其作品采取基本否定的态度呢？赖长扬同志认为，杜甫反映人民疾苦、揭露封建统治集团罪恶的诗歌，不过是“诗人倾诉自己政治理想的副产品”；而杜甫的政治理想，就是千方百计地挽救濒于危机的封建制度，所以他的作品没有积极意义，只有反动作用。这种意见，我觉得同样很值得研究。

我们评价古代作家作品，了解作家的阶级地位和创作动机，是必要的；但是这种了解，绝不能代替对于作品具体内容和客观意义的分析。这不仅因为后者是我们进行评价的首要依据，而且还因为，只有建立在对于作品具体内容和客观意义正确分析的基础上，我们对于作家及其思想的了解，才可能是准确、全面的。赖长扬同志把杜甫创作一股脑儿视为作者抒发政治理想的“副产品”，恰恰是用对于诗人创作动机的估计，代替了对于作品具体内容和客观意义的检查，从而得出一个并不符合实际情况的结论。

在杜甫那些“指摘时弊”、“哀悯疮痍”的诗篇中，究竟是基本歪曲了历史面貌，还是比较真实地反映了当时的社会现实？答案恐怕应当是后者。杜甫在诸如《兵车行》、《自京赴奉先县咏怀》、《北征》、“三吏”、“三别”以及《岁晏行》等为人传诵的名篇中，真切地反映了安史之乱前夕，那种阶级矛盾尖锐、社会危机即将暴发，令人怵目惊心的政治形势，再现了安史之乱过程当中，整个社会的巨大动荡和人民的深重灾难，也写出了安史之乱平定以后，封建统治集团的腐朽

依然如故，人民遭受的压榨、剥削有增无已……“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，“黍地无人耕”、“儿童尽东征”，“况闻处处鬻男女，割慈忍爱还租庸”，这类诗句，难道不是为我们展现了“正史”中少见的那种真实图景，难道不是深刻地、概括地反映了当时社会的重大问题和带根本性的矛盾吗？忽视杜甫诗歌反映现实真实性，回避杜诗反映现实触及当时社会的重大问题和带根本性的矛盾，我们就很难坚持毛主席指示的标准，对杜甫及其作品作出准确的评价。

杜甫一系列优秀的诗篇表明，诗人对于现实的反映，有其鲜明的倾向性。尽管他在主观上总是想着巩固封建统治的大厦，而其创作中的实际描写，却往往是用批判的态度抨击了封建统治集团，把深深的同情倾注在一般人民身上。像在《丽人行》、《洗兵马》中，作者对于玄宗、肃宗两朝的权贵达官，分别给予了明显的讽刺和嘲笑；在《述怀》、《羌村三首》里，诗人则把人民的苦难和自己的不幸糅合在一起，抒发了对现实的不满和慨叹；在另外许多反映人民疾苦的诗作里，杜甫也都把自己的愤懑、自己的关怀和哀伤之情，融化到一定事件或现象的客观叙写中去，使读者能够从中感受到诗人跃动的激情。杜甫对待人民的同情和对于封建统治集团的批判态度，使得他有别于其他许多封建地主阶级作家。我们在检查杜甫“对待人民的态度如何”，看到杜甫阶级局限的同时，还应恰如其分地估价诗人对于人民的关怀和同情。杜甫的政治诗，所以能够那样真切生动、感人至深，除去艺术方面的条件以外，主要的原因，就是由于诗人在创作中实际表现出来的这种鲜明的倾向性。

那么，杜甫及其作品“在历史上有没有进步意义”呢？其意义究竟何在呢？

文学作品是社会现实生活的反映，又反转来帮助人们认识生活，从而对社会现实产生积极的作用和影响。杜甫的诗歌用同情的态度，

相当广泛地写出了当时人民的疾苦，暴露了封建统治的腐朽，鞭挞了大地主统治集团的种种罪恶，触及当时社会的重大问题和带根本性的矛盾。这样，它就对于当时的阶级斗争和社会生活问题，给予了积极的反映；在一定范围内，对于人们认识现实，进而产生变革现实的要求，具有有益的作用和影响。

公元8世纪中期，是唐王朝盛极转衰、各种社会矛盾错综而尖锐的时代。严重的土地兼并问题、王朝的扩边政策以及大地主集团的腐败，促使阶级矛盾日益尖锐，由此也引起中央同地方割据势力、地主阶级不同阶层之间的矛盾很快激化。长达八年的安史之乱，是各种社会矛盾尖锐、激化的必然结果。这场动乱自然谈不上解决农民的土地问题，腐朽的大地主集团也并未受到根本性的冲击，割据势力继续在恶性膨胀，而社会经济遭到严重破坏，加上人民的赋税、徭役更多更重，各种社会矛盾不仅没有缓和，反而益发不可收拾。历史的发展要求解决这些矛盾。当然，最终彻底解决这些矛盾只能依靠农民的起义、农民的斗争，诗人杜甫不可能为此指明真正的出路。但是，由于杜诗中对于社会现实广泛的现实主义的描写，种种社会疮痍更强烈、更具集中性地呈现在人们面前，使人们有可能进一步感受到现实存在的问题和矛盾，有所警觉，引起不满。杜甫诗歌正是在这个意义上适应了历史的要求，具有一定的进步性。杜诗的这种进步意义，作者本人自然是始料不及的，我们却完全应当给予充分揭示，作出科学评价。

我们肯定杜诗反映人民疾苦、揭露封建统治罪恶的内容及其客观意义，是不是否定了作者的主观条件对于创作所起的作用了呢？完全不是。在杜甫笔下，能够感人地抒写人民的疾苦，却写不出人民的反抗斗争；能够尖锐揭露某些封建罪恶，却往往要为皇帝开脱辩解；能够真实地反映社会的问题、矛盾，却不能指明现实的出路……不难看

出，阶级出身对杜甫设置了难以挣脱的羁绊，阶级意识、阶级局限直接制约着、影响着反映现实的内容和成就。

但是，历史、阶级为众多的封建文人设置了同样的羁绊，为什么杜甫对于社会矛盾的敏感，对于社会问题的理解，超越了同时代的一般封建文人，而达到他所隶属阶级在当时所可能达到的较高水平呢？这就要求我们在看到杜甫阶级局限的同时，还要如实看到他不同于其他封建文人的具体主观条件，看到在他的主观世界中存在着的一定的积极因素。如果根本不承认杜甫思想中存在着一定的矛盾，根本不去寻绎杜甫主观世界中与其创作成就存在着必然联系的积极因素，同样不可能全面说明诗人主观条件对于创作所起的作用。

这就牵涉到对于杜甫政治理想的评价问题。在我看来，赖长扬同志把杜甫的政治理想看做一成不变、铁板一块，斥为完全反动，否认其中存在任何有积极意义的成分，也是不符合实际情况的。

杜甫在天宝七载（748）写的《奉赠韦左丞文》一诗说：“自谓颇挺出，立登要路津。致君尧舜上，再使风俗淳。”所透露的，应该说是诗人早年的抱负。其中虽不无对现实的不满，却较为含糊；主要抒发的是一种亟于仕进、骄纵自信的情绪，同一般封建文人忠君济世、建功立业的正统观念，没有很大不同。然而，“不得高官职，仍遭苦乱离”（白居易《读李杜诗集因题卷后》），在杜甫政治上受到挫折，生活上也经历了一番流离奔波之苦以后，诗人政治理想的内容就有了明显的变化。在安史之乱当中，他目击战乱酿成的无尽灾难，便切盼战争及早结束，说：“乾坤含疮痍，忧虞何时毕！”（《北征》）“安得壮士挽天河，净洗甲兵长不用！”（《洗兵马》）他自身生计艰难，推己及人，就生出这样的想象：“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山！”（《茅屋为秋风所破歌》）在安史之乱即将结束和结束以后，杜甫针对现实中屡见不鲜的种种弊端，又写出如下一些表达

美好愿望的诗句：“众寮宜洁白，万役但平均。”（《送陵州路使君之任》）“安得务农息战斗，普天无吏横索钱！”（《昼梦》）“谁能扣君门，下令减征赋！”（《宿花石戍》）“焉得铸甲作农器，一寸荒田牛得耕！”（《蚕谷行》）等等。这些诗句所显示的政治理想，不仅和肮脏现实的对立更为具体，而且其中所概括的作者的忧愁和愤懑，意义也较前深刻、广泛得多。这些理想，与其说是在描述政治改革的具体蓝图，毋宁说是借助想象，表达对于现实的不满和抗议。这些理想，虽然从根本上说，并未跃出封建地主阶级观念的窠臼，有其空想、不切实际的一面，却包含着积极用世的精神和改变现状的意愿；而借以谴责的具体目标，则是破坏社会生产、阻碍历史前进的安史之乱，所抨击的主要对象，是腐朽的大地主集团和各种反动势力，实际上反映了当时地主阶级下层人们具有进步意义的要求。对于这样一些政治理想，就不宜一笔抹煞，笼统否定。

恩格斯在批评旧唯物主义历史观时曾经指出：“它按照行动的动机来判断一切”，“由此得出结论说，在历史的研究中不能得到很多有教益的东西”，“本质上也是实用主义的”^①。我们在杜甫的评论中，难道不应当处处同这类实用主义的做法划清界限吗！

三

赖长扬同志全盘否定杜甫及其作品，称之为“极端反动的”，“对人民对历史的反动”，“牧师的伪善态度”，“具有特别大的迷惑麻痹作

^① 《路德维希·费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第244页。

用”，等等。然而在同一篇文章中，却又认为：“诗人艺术地留下的当时人民的痛苦生活和某些剥削者的凶残面目，为我们今天具体地认识中国封建社会，提供了形象的材料。如果说杜诗在思想上的成就，就仅在于此。”杜诗既然能够提供认识封建社会的形象材料，为什么它在历史的发展过程当中，对于各个时期的人们却毫无积极意义可言呢？一方面肯定了杜甫“在思想上”有所“成就”，一方面却又全盘否定这个诗人的全部创作，这在逻辑上又怎么说得通呢？赖长扬同志否定杜甫显得那样决断，但考虑到杜诗的实际影响和实际作用时，他就不能不有些犹豫，甚至出现了论断的混乱。这表明，他否定杜甫所依据的“原则”是值得考虑的。

赖长扬同志又说：“杜甫的创作实践告诉我们：如果作家不把立足点根本地转到人民方面，那么，不管客观上给他创造了多么有利的接触人民、深入生活的机会，他是绝不会写出真正反映人民愿望和要求、推动历史前进的作品来的。”必须把立足点转到工农兵方面来，这是我们对于当代革命作家的绝对要求；要一千二百多年前的诗人杜甫转变“立足点”，难道不是对于古人分外的苛求吗？难道包括杜甫在内的古代作家，只要没有解决“立足点”的问题，就不能给予肯定评价吗？统观赖长扬同志文章的全篇，他正是依据这么个原则否定杜甫的。

这就提出了一个问题：我们评论历史人物和古代作家，究竟应当怎样判断他们的“历史功绩”？是根据古人没有提供现代所要求的东西而责备他们、否定他们，还是应当采取马克思主义历史主义的态度去给予分析和评价？

列宁在《评经济浪漫主义》一文中评论西斯蒙第时，曾对这个19世纪初期的瑞士经济学家作过精辟的分析。列宁剖析了西斯蒙第的阶级局限性，认为他“不过是以小资产阶级的空想代替对资本主义的科

学分析”，在理论上是错误的。但是，列宁接着指出，“决不能因为西斯蒙第没有进行这种分析而责备他”，“西斯蒙第的功绩在于，他是最先指出资本主义矛盾的人之一”。就在这篇文章中，列宁提出一个评价历史人物的极其重要的原则：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”^①

我们评价包括杜甫在内的古代作家，毫无疑问，必须遵循列宁提出的这个极其重要的原则。赖长扬同志根据杜甫存在阶级局限而责备他、否定他，忽视了诗人在当时条件下取得成就的方面，忽视了把诗人的成就拿来和他的前辈作必要的比较，这就背离了列宁提出的原则，背离了马克思主义的历史唯物主义。

在杜甫以前大大小小的封建地主阶级诗人当中，能够像杜甫那样敏锐地捕捉社会矛盾，那样具体、广泛、深刻地反映了现实生活的，我们能够数出谁的名字呢？也许我们会想到屈原和李白。但屈、李毕竟是积极的浪漫主义作家，我们不能要求他们在现实主义的成就方面比肩杜甫。

在杜甫同时代的一系列诗人当中，同样经历了安史之乱，有谁能像杜甫那样洞察形势，始终关心人民痛苦，像写编年史一样形象地再现出这次动乱的过程及其前前后后呢？我们或者要举出各有一定贡献的王维、储光羲、王昌龄、高适、岑参、刘长卿以及元结等等。但即使这些诗人，和杜甫相比，显然也逊色得多了。

白居易在《与元九书》里曾经极力推重杜甫的成就，说：“诗之豪者，世称李、杜。李之作，才矣奇矣，人不逮矣；索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余首。至于贯串今古，颉颃格律，尽

^① 《评经济浪漫主义》，《列宁全集》第2卷，第150页。

工尽善，又过于李。然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，‘朱门酒肉臭，路有冻死骨’之句，亦不过三四十首。杜尚如此，况不逮杜者乎！”宋人黄彻指出：“今观杜诗，忧战伐、呼苍生、悯疮痍者，往往而是，岂直三四十而已哉！岂乐天未尝熟考之耶？”（《碧溪诗话》）其实，白居易所谓“亦不过三四十首”云云，不过是从严举例，意在说明为诗成功之难。他根据“为时而著”、“为事而作”的原则指摘李白，未必妥当；独推杜甫，则不失为颇有识见的判断。事实表明，不仅在诗歌的语言形式方面，而且首先在诗歌真实反映现实、在诗歌的思想内容方面，杜甫比其前辈，甚至比其同辈，都提供了新的东西，这使他完全有资格同我国古代少数重要作家的名字并列在一起。

全面评价杜甫，从历史辩证法的发展过程中，科学地分析他的成就和局限，是一项复杂细致的工作。需要我们认真遵循马克思主义的原理，就杜甫及其作品本身，进行具体的解剖，从一些复杂纷纭，甚至表面矛盾的现象后面，找出内在联系，发现规律性。这方面我们还有许多工作要做。让我们深入批判林彪、“四人帮”，进一步清除他们的流毒和影响，勇于探索，敢于争鸣，把对于杜甫的评论工作更健康地开展起来，把对于古代作家作品的评论工作更健康地开展起来。

（原载《文史哲》1978年第4期）

关于《李白与杜甫》

萧涤非

1972年，郭老的大作《李白与杜甫》发表了。差不多在拜读的同时，就想写封信或者别的什么东西向郭老请益。可是一直未能如愿。只是在一种迫不得已的情况下即兴式地回答了同学们提出的一些问题。去年10月，我参加了过去我们编写的那部《中国文学史》教科书的修订工作，住在中山大学，东道主要求我们每人都得作篇报告，我还被指定要谈谈对《李白与杜甫》一书的看法。由于事出意外，毫无准备，连个“急就章”也没有搞出，拿着笔记本便上了讲台。后来还被邀在广州语文学会、海南岛民族学院和海南师专分别作了内容大致相同的发言。这都不是我的自愿。

我之所以不愿谈，是因为觉得：一、郭老是我们的老前辈，他的成就和贡献又是多方面的，一部著作即使有问题也算不了什么。“明月无瑕岂容易?!”二、郭老过去也是尊重杜甫的，他这次的抑杜，不过是他自己在翻他自己的案，而我们的非议，也不过是以前日之郭老反后日之郭老而已。三、杜甫和他的诗是客观存在，谁也抹杀不了。是非自有公论，公道自在人心。因此，总觉得能不谈，最好不谈。但近来感到这不是办法。因为只要一有机会，不谈，似乎就过不了关。为了避免这种令人厌烦的旧调重弹，我决计趁这次出席校庆科学讨论

会的机会索性把它写成书面的东西。遗憾的是，我再也听不到郭老的教训了。谈的如有错误或欠妥之处，只有请同志们指正。

一、扬李抑杜

扬李抑杜，是《李白与杜甫》一书的基调。这一基调，贯串全书，包括从第一页的各章标题直到最后附录的李杜年表在内。郭老专论杜甫的共有六章，这六章的标题是：杜甫的阶级意识，杜甫的门阀观念，杜甫的功名欲望，杜甫的地主生活，杜甫的宗教信仰，杜甫终身嗜酒。几乎没有一个好标题。全面贬低杜甫的倾向性是一目了然的。

要贬低杜甫，首先就得把“诗圣”和“人民诗人”这两顶新、旧“桂冠”从杜甫头上摘下来。郭老正是从这里入手的。郭老说：“以前的专家们是称杜甫为‘诗圣’，近时的专家们是称为‘人民诗人’。被称为‘诗圣’时，人民没有过问；被称为‘人民诗人’时，人民恐怕就要追问个所以然了。”（《李白与杜甫》大字本第196页。以下凡引此书，只注页码）关于“诗圣”这一称号，据个人所见，从南宋时便已有了。郭老说“人民没有过问”，不，人民是过问了的，而且是批准了的。陕南流传这样一首民歌：“唐朝诗圣有杜甫，能知百姓苦中苦。诗歌作了千万卷，不流千年存万古。”（见《中国歌谣》第二集）这难道不是事实吗？不仅得到人民的批准，而且还得到老一辈无产阶级革命家的批准。1957年3月28日，我们敬爱的朱德委员长为成都杜甫草堂书写了这样一副对联：“草堂留后世，诗圣著千秋。”

在旧时代，一个“能知百姓苦中苦”的诗人，既可称他为“诗圣”，为什么就不可以用现代的语言称为“人民诗人”？我要声明，我不是第一个更不是唯一的一个称杜甫为人民诗人的。别的同志根据什

么，我不知道，就我个人来说，却也并非闭着眼睛瞎捧。已经是半个世纪以前的事，那时我还在清华大学念书，我搞过一本“历代风诗选”，将《诗经》以下直到清末凡是反映社会现实、人民疾苦的诗作了一番检查。事实告诉我：反映得最为广泛、最为深刻、最为真挚，而且是至老不衰，至死不变，在历史上也是最有进步意义的，不能不推杜甫为首屈一指。这就是我称杜甫为人民诗人的根据。（单凭这一点，是否就够格，大家可以讨论。）

我们知道，屈原也曾被称为“人民诗人”，郭老并不曾表示异议，为什么对杜甫却大不以为然，还要代表人民追问个所以然呢？坦率地说，人民的追问，我一个也没有接到；为杜甫抱不平的函件我倒是收到不少。值得惊异的是郭老自己也曾一而再地称杜甫为“诗圣”，如为草堂撰写的，并经我国人民邮政制成图案印在纪念邮票上的那副楹联就有“诗中圣哲”的话，为成都川剧学校的题诗也有“诗圣至今剩草堂”之句，现在却来了个大转弯，书既无“前言”，又无“后记”，也没有另作任何说明，未免令人感到纳闷。

我说这些话，并没有要为杜甫争取“诗圣”或“人民诗人”的“桂冠”的意图。我倒是觉得取消的好。因为这不合杜甫的原意，他写出这些诗并不是为了要猎取这类“桂冠”。给他戴上这类“桂冠”，他将会感到不自在、不自然。尽管他对自己的诗很自负，但也非常自谦。他推李白为“无敌”，称高适为“独步”，比高适、李白为“乘黄”而自居于“凡马”。一直到晚年，他还在责怪自己诗写得不好：“病减诗仍拙”，毫无掩饰。这就是说，杜甫从不曾以“诗圣”自居，“诗圣”或“人民诗人”的“桂冠”戴得合不合适，这自是后人的事情，不该讥及诗人本人。郭老还说，如果要选“人民诗人”的话，他宁可投苏涣一票。我看这一票是不能投的。这里不作分析。

郭老曾提到，有人批评他说：“你是偏爱李白，在挖空心思扬李

抑杜。”郭老不承认，我看确是事实。我们不妨举出一些例证。比如：李杜二人都好喝酒，但李白喝酒有许多好处：一是“当他醉了的时候，是他最清醒的时候；当他没有醉的时候，是他最胡涂的时候”；二是他的许多好诗都是喝醉后写出来的；三是喝酒使他从道教的迷信中觉醒过来了；四是使他具有了“平民性”，喝出了一个“太白世家”、“太白遗风”。而杜甫的喝酒，却一点好处也没有，也没有喝出一个“少陵世家”或“少陵遗风”，最后还死于酒。就这样，尽管郭老在行文中也曾说李白是“生于酒，死于酒”，但“终身嗜酒”的帽子还是落在杜甫头上。

说到门阀观念，唐代文人都很重，李杜二人也毫不例外。比较起来，李白还更严重。为了拉关系，他可以把自己降低辈份。郭老已举出不少例子，这里要补充一点的是李白还和唐王朝一样在诗中一再称老子为“吾祖”、“先君”。说实在的，杜甫还没有荒唐、庸俗到这种地步。然而“门阀观念”的帽子却又落在杜甫的头上。

谈到物质生活，李白比杜甫要优越得多，这是用不着举例，翻开他的诗集就可以看到。但郭老不去说，反而斤斤计较，拐弯抹角，寻章摘句来证实杜甫过的是一种“地主生活”，并写成专章。过着地主生活的诗人谁不讨厌，可惜的是这种说法并不符合杜甫的实际。关于杜甫的困穷生活同样用不着举例。这里只谈一点我对杜甫“无衣思南州”这句诗的感受。去年10月中旬，我由上海去广州，穿的是两件毛衣和一件毛背心。但到广州时，就脱得只剩下一件衬衫了。这时，我忽然想起杜甫这句诗，并从这句诗里理解到诗人的贫困。“南州”就是现在的广东省一带地区，当时士大夫们都怕去，如果不是贫困，杜甫就不会有这种想法。杜诗中还有不少谈到他晒太阳取暖的情况，如在夔州时写的“杖藜寻晚巷，炙背近墙暄”（《晚》），还有“凛冽倦玄冬，负暄嗜飞阁”（《西阁曝日》）。举此一端，他的贫困也就不难想

见。但郭老放过李白，反而抓住经常不免挨饿受冻的杜甫给戴上“地主生活”的帽子，这能说是公平吗？

扬李抑杜的例子，书中是很多的。有的偏爱偏恶还非常明显。比如同样是用的比喻手法，当李白用“大鹏”或“鸾凤”自比时，太平无事，而当杜甫以“老骥”、“饥鹰”自比时，却被斥为：“虽然在以鹰骥自拟，其实是自比于禽兽。”（第244页）其实要骂杜甫自比于禽兽，不如举“狗”为例，杜甫是曾经两次自比于“丧家狗”的。然而这能说是杜甫的罪过和耻辱吗？“酷见冻馁不足耻！”杜甫自己早作了回答。又如，同样是用的夸张手法，但李白的“白发三千丈”没有问题，而曾获得陈毅同志赞赏的杜甫的名句“青松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿”，却遭到指责，说“松树要高到一千尺，是不可能的”。我们要问：李白的白发长到三千丈，倒是可能的吗？我们知道，李、杜同样是推崇屈原的，但郭老硬说杜甫“抑屈扬宋（玉）”。其实杜甫对屈原从无贬词，倒是李白有时加以非笑：“投泪笑古人。”杜甫走过的地方很多，见闻很广，对事物能有个比较。所以诗中往往用“天下”来突出祖国某一地区的山川或人物的特点。前者如“剑门天下壮”、“西蜀地形天下险”等，后者如“越女天下白”。江南女子比较白皙，这是事实，她们自己也不否认，如南朝民歌：“踈把丝织履，故交白足露。”李白诗中也写到，如“耶溪女似雪”，“屐上足如霜”，“两足白如霜”，真是不一而足。但郭老偏抓住杜甫那句诗大做文章，并讥讽说“杜甫也并不经常是那么道貌岸然的”。这能令人心服吗？

扬李抑杜的一个最突出的例子，是关于李白那首“划却君山好”的绝句的解释，原诗是：“划却君山好，平铺湘水流。巴陵无限酒，醉杀洞庭秋。”郭老说李白要划却君山的动机目的，是因为“他看到农民在湖边屯垦，便想到更加扩大耕地面积”，“是从农事上着想”，“应该说才是真正为了人民”。（第185、186页）在这里有必要先说明

一下，我在拙作《杜甫研究》中曾不恰当地把李白这句诗和杜甫的“意欲划叠嶂”作了对比，当时也确实有扬杜抑李的偏向。但如果一定要说李白的“划却君山”是“为了人民”、“是从农事上着想”，却很值得商榷。第一，李白这首诗是乾元二年（759年）秋天写的，而秋天的洞庭湖，正是所谓“八月湖水平”、“洞庭秋水阔”的时候，根本不可能出现“湖中多种田”的事情，李白也不可能看到农民的屯垦，从而产生扩大耕地面积的想法。（郭老引杜诗“宿桨依农事”为证，是误解，详后。）第二，李白这首诗的题目是《陪侍郎叔游洞庭醉后》，在这种情况下写的诗，会忽然想到要划却君山来扩大耕地面积，也实在有些离奇。足见这不过是李白醉后的豪言壮语。郭老说“洞庭湖里的水，湘江里的水，不能直接变为酒”，意在表明李白要划却君山，不可能不是为了想多喝酒。实际情况并不是这样。汉水也是“不能直接变为酒”的，但并没有妨碍李白要把汉水当成酒来喝：“遥看汉水鸭头绿，恰似葡萄初酸醅。此江若变作春酒，垒麹便筑糟丘台。”（《襄阳歌》）第三，划却君山，不但不能达到扩大耕地面积的目的，反而要缩小耕地面积。因为李白并不是要填湖造田，而是要把君山淹没在湖里，以便“平铺湘水流”的。有君山，农民还可以植树造林，搞梯田；现在把它划了，还扩大什么耕地面积？而且，被唐人形容为“水晶盘里一青螺”的小小君山，即使划了，又能扩大多少耕地面积？这也就是说，李白不会有这种想法。面对着浩瀚的洞庭湖因而想到扩大耕地面积的人也是有的，那是白居易。他慨叹“水族窟穴多，农人土地窄”，希望把洞庭湖“渗作膏腴田，踏平鱼鳖宅。龙宫变闾里，水府生禾麦”（《自蜀江至洞庭湖口有感而作》）。意思说得很明白。至于李白这首诗，我们却实在看不出是为农业着想，为人民着想。

郭老曾说：“翻案何妨傅粉多。”郭老对李、杜二诗人的抑扬未免过当，似与这种翻案观点有关。

二、曲解杜诗

作家和作品是分不开的。要贬低杜甫，就必然要贬低杜诗。因此在《李白与杜甫》一书中对杜诗特别是那些历来传诵的名篇警句几乎作了全盘的否定。可以说，几乎无一完篇。这集中地表现在打头第一章《杜甫的阶级意识》里。

但是，要否定杜诗也不那么容易。因为千百年来，有许多作品深入人心，早有公论，即使从今天的观点来看，也不失为富有人民性即带有民主性和革命性的精华。硬要把精华说成糟粕，就势必加以歪曲。这就是为什么在这一章中存在着许多令人难以置信的曲解的原因。

第一，颠倒源流。大家知道，社会现实、生活实践，才是创作的源泉，至于过去的艺术作品则只能是流而不是源。杜甫的名句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”便是最好的证据。因为这两句诗是写于唐玄宗天宝十四载十一月，即公元755年12月，也就是杜甫困守长安十年的最后一年的最后一个月，是他接近人民的生活实践的产物。可是郭老却说这两句诗“显然是从‘庖有肥肉，厩有肥马，民有饥色，野有饿莩’（《孟子·梁惠王上》）脱胎而来”（第193页）。什么是“脱胎”？这是北宋时黄山谷等倡导的教人如何向前人作品中做贼的一种手法，所谓“夺胎换骨”。郭老说这两句诗是由《孟子》脱胎而来，无异于说是从《孟子》偷袭而来。这就不仅抹杀了这两句诗的独创性，而且颠倒了创作的源流。千百年来的诗人，谁没有读过《孟子》，为什么却脱胎不出来？杜甫自谓“读书破万卷，下笔如有神”，为什么也要等到困守长安的最后一年才脱胎出来？不难设想，当杜甫过着“放荡齐赵间，裘马颇清狂”的游历生活的时候，当他做着左拾遗的官颇以“天颜有喜近臣知”为得意的时候，是绝不可能写出这样的诗句的。

由此可见，所谓“脱胎而来”的说法，并不符合杜甫创作的实际。只不过是贬低杜诗的一种曲解，一个借口。1962年，郭老在为纪念杜甫而作的《诗歌史中的双子座》一文中，曾赞扬这两句诗是“响彻千古的名句”，并正确地指出不在饥寒交迫，和人民打成一片的生活中是不能产生的。不知为何，在写这本书时，却说什么“是人们所乐于称道的名句”，并从古老的《孟子》那里找来了它的娘家。我们只能同意郭老前一种看法。从杜甫死后四十年白居易第一次从一千四百多首杜诗中特地提出这两句诗后，直到清代，还有人为之流泪。如周瀛《冻死囚》：“朱门酒肉臭，路有冻死骨。一歌杜陵诗，凄然泪交睫。”便是证明。

第二，苛求古人。具体说来，即苛求杜甫，对杜甫提出了不应有的过高要求。比如为了进一步否定、贬低“朱门”两句，郭老追问杜甫，你“既认识了矛盾，应该怎样来处理这个矛盾？也就是说：你究竟是站在哪一个阶级的立场，为谁服务？”（第193页）要求一千多年前的杜甫提出解决阶级矛盾的方案，要求杜甫完全彻底地背叛他的本阶级站到人民的立场上，为人民服务，这岂不是有点过高？而且奇怪的是，独独对杜甫才提出这种要求。这不是存心要贬低以至抹杀杜甫这两句诗的进步性，又是什么？用阶级观点指出作家作品的阶级局限性，这是可以的，也是必要的，但不应借口局限性来取消作品的进步性。似乎有这么一种倾向：越是好作品，郭老就越要苛求。《三吏》、《三别》是杜甫的杰作，郭老也是首肯的，但又说：“但在今天，我们从阶级的观点来加以分析时，诗的缺陷便无法掩饰了。”（第210页）因而在谈到《无家别》时，郭老说：“这首诗可能是六首中最好的一首……特别是最后一句：‘何以为蒸黎？’作者把问题提出来了，但没有写出答案。”（第203页）这样一来，还有什么“最好”“特别”之可言呢？要说杜甫完全没有提出关于如何解除人民灾难的答案，那

也不是事实。但因为不外是儒家的那一套，如“举贤与能”、“轻刑薄赋”、“节用爱民”等，不能符合郭老提出的高标准罢了。

第三，脱离历史背景。从唐以来，杜诗就被称为“诗史”。所以我们对杜诗，特别需要就当时的社会现实作一番周密考查，把一定的作品放在一定的历史条件下来分析，才能作出比较正确的结论。

我们知道，《三吏》、《三别》这六首诗，是杜甫在安史之乱期间的乾元二年（759）春，唐王朝的六十万大军为叛军所击溃，形势异常危急，这一特定的历史背景下写的，因此要理解这六首诗，就必须密切结合当时的历史情况。但郭老脱离历史背景，孤立地进行评论，这就必然要曲解这六首诗。

比如郭老在谈《新婚别》一诗时说：“全诗是新娘子的泣别词，把新娘子写得十分慷慨，很识大体，很有丈夫气。但这无疑是经过诗人的理想化。”（第199页）所谓“理想化”，意思是说新娘子这个人物形象是不真实的，是杜甫捏造出来的。历史告诉我们：在杜甫写此诗的前几个月，就已经有了唐四娘、侯四娘、王二娘等妇女自动集体参军的事情，可惜，杜甫由于生活上的局限，未能接触到这些女英雄。否则，他将写出比这位新娘子还要“慷慨”，还要更“有丈夫气”的诗篇。由此可见，对于当时的社会现实，杜甫并不是写得过了头，而是还反映得不够全面。

由于脱离历史背景，郭老对这六首诗中的人民形象和基本精神，也作了全面的歪曲。他说：“这六首诗中所描绘的人民形象，无论男女老少，都是经过严密的阶级滤器所滤选出来的驯良老百姓，驯善得和绵羊一样，没有一丝一毫的反抗情绪。”郭老还援引杜甫晚年写的《甘林》诗中的“劝其死王命”这一句，说“这就是杜甫的基本态度，也就是这《三吏》和《三别》的基本精神”（第211页）。这些说法，很值得商榷。似乎有必要先明确一下由安史叛乱而引起的战争的

性质问题。我始终认为安史之乱不是一般的统治阶级的内部矛盾，而是带有民族矛盾这一特殊性的叛乱。而这一民族矛盾，由于忘恩负义、目不识丁的异族野心家安禄山的大搞分裂，肆行民族歧视和压迫，到处烧杀淫掠，“所过残灭，又益形严重”。这就使得唐王朝为维护其封建统治地位而进行的平叛战争具有维护统一、制止分裂、反击异族野蛮侵略（尽管是来自内地）的正义性质，因而得到广大人民群众的支持。当时大河南北，人民纷起抗击叛军，大或几万，小亦数千。他们根本就不需要唐王朝的什么“王命”，更用不着谁来劝勉，而是自动地组织起来，走上战场。当时不少少数民族如回纥等也表示“助顺”，为国“讨贼”。这些都是史有明文的。查一查《全唐诗》，我们还可以了解到当时有不少知识分子也投笔从戎，有名的诗人畅当就是一个，见韦应物《赠畅当》诗。杜甫的从弟杜亚也是一个，所谓“令弟草中来”，见杜甫《送从弟亚赴河西判官》诗。李白也有《送张秀才从军》和《送外甥郑瑾从军》的诗，就是李白本人也应该算是一个，虽然他的愿望因病未能实现。明了当时人心所向、大势所趋的情况，我们对于这六首诗中的人民形象才能有一个较为正确的认识，才能理解当时人民为什么能忍受痛苦承担着根本不应由他们来承担的兵役而终于走上战场的原因。这正是一种深刻的爱国主义精神的表现。郭老不顾历史条件，简单地把这些人民形象一概视之为“驯善”的“绵羊”，是值得商讨的。由于战争性质的不同，杜甫对待战争的态度也是不同的。郭老说“劝其死王命”是《三吏》和《三别》的基本精神，我们要问：为什么杜甫在《兵车行》里却没有“劝”，不但没有劝，而且是大骂“边庭流血成海水，武皇开边意未已”，和“王命”大唱反调，这又将作何解释？

第四，抹杀杜诗的艺术特点。杜甫写了比他的前辈和同时代的任何诗人都要多的叙事诗。这些反映现实的叙事诗的一个主要特点就

是：尽量避免主观色彩。不空发议论，不帮腔，甚至不让自己的激情明显地流露在字里行间，而是把它融化在客观事实中，让事实说话，让事实去直接感染读者。最典型的例子就是《石壕吏》。比如“有吏夜捉人”这一句，如果杜甫打着官腔，真如郭老所说的是站在“吏的立场上”，他满可以说“有吏夜征兵”。但杜甫作了如实的暴露，“捉人”就是捉人。从诗中“夜久语声绝，如闻泣幽咽”这两句来看，非常明显，杜甫并没有睡大觉。那媳妇哭泣了一夜，他也听了一夜。什么是“如闻”？这就是仿佛听见。表明如果不是用心地侧耳细听还听不见。但郭老责怪杜甫说：“诗人完全作为一个无言的旁观者，是值得惊异的。”（第208页）这能令人信服吗？如果杜甫真是一个无动于衷的“旁观者”，那他又何必写这首诗？“吹皱一池春水，干卿底事！”

杜甫在一些重大的政治问题上，往往采用一种比较隐蔽的含蓄的讽刺手法，也就是用比喻。像上文提到的“武皇”，其实就是指的唐明皇。《新安吏》的“天地终无情”的“天地”二字，也是用的比喻，矛头直指唐王朝。这一点，连前人也看得出。王嗣奭的《杜臆》就说：“不言朝廷，言天地，讳之也！”所谓“讳之”，并不是不说，而是不明说。但郭老实实在在地把这“天地”看成是自然界的天地。因而虽然也承认这句诗“表示了相当的激愤”，但因为诗人“只是怨天恨地”，“故诗人的同情，应该说是廉价的同情”，最后还说“他的怨天恨地是在为祸国殃民者推卸责任”。（第206页）阿弥陀佛！这哪里还有什么“廉价的同情”，简直是反动透顶了。我们认为，这只能是郭老的有意曲解。

第五，死扣字面。如对《茅屋为秋风所破歌》中的“寒士”的解释，便是这样。郭老说：“诗中所说的分明是‘寒士’，是在为还没有功名富贵的或者有功名而无富贵的读书人打算，怎么能够扩大为‘民’或‘人民’呢？”（第215页）把“寒士”解释为穷读书人，从

字面上来看，是很准确的，似乎是无可非议，无懈可击。但在这里，我以为是能够而且应该扩大为“穷人”的：第一，古代男子通称为“士”，《诗经》里就很多。春秋以后，“士”也不是“读书人”的专用名词。“士”之与“民”，有时有所区别地对立着说；有时则是混用，如《韩非子·亡征》：“耕战之士困，末作之民利者，可亡也。”又《和氏》篇也有“禁游宦之民，而显耕战之士”。所谓“耕战之士”，还不就是“耕战之民”吗？可见，士与民之间并无一条不可逾越的鸿沟。白居易的“稳暖皆如我，天下无寒人”，显然也是从杜诗得到启发的。第二，鲁迅先生说：“倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人。”从杜甫的全人来看，也应该引申为“穷人”。他说“穷年忧黎元”，却不曾说“穷年忧寒士”；他说“一洗苍生忧”，却不曾说“一洗寒士忧”，他的同情心偏在哪一面，还不清楚吗？未必在这里他就把老百姓排除在外了。第三，把“寒士”理解为老百姓，是古已有之的。王安石在《子美画像》一诗中这样赞美杜甫：“宁愿吾庐独破受冻死，不忍四海赤子寒飕飕。”“赤子”不就是老百姓吗，可是从来也没有人说王安石“扩大”得不对。能说古文八大家之一的王安石连“寒士”二字的本义也不懂吗？

严格地死抠字面，郭老也并非一贯如此。大约有助于贬抑杜甫的地方，也可以从宽。即以这首诗为例，其中有“南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼”这么两句，如死抠字面，那“群童”就只能解为“一群儿童”。但郭老要给这群儿童定阶级成分，把他们都说成是“贫穷人的孩子”、“农民的儿童”，从而呵斥杜甫：“使人吃惊的是他骂贫穷的孩子们为‘盗贼’”；“贫穷人的孩子被骂为‘盗贼’，自己的孩子却是‘娇儿’”。要断言这些村童都是贫农成分，其中就没有地主富农的孩子，是很困难的。从诗中描写的情景来看，其中显然有恶作剧的顽童。杜甫的《泛溪》诗就曾经写到这批顽童。当时浣花溪南

北两岸都有。

由于不顾全篇，死抠字面，郭老在另一面却美化了李白的“欲折月中桂，持为寒者薪”这两句诗。郭老说：“李白是要为‘寒者’（请注意，不是‘寒士’）添柴烧，想上天去扳折月中桂。”（第187页）单从这一句的字面来看，不错，“寒者”不是“寒士”，但从全篇来看，这个“寒者”恰恰是寒士，而且是个高级寒士，即李白自己。这两句诗见于《赠崔司户文昆季》一诗，可以覆按。扳折月中桂，能添多少柴？李白晚年也有时哭穷，所以又有“愿假东壁辉，余光照贫女”（《陈情赠友人》）之句。这个“贫女”，也是自喻，不是写实。同样不能死抠字面。

除上述情况外，有的曲解脱离作品本身，近于深文周纳。《遭田父泥饮美严中丞》这首诗，郭老也认为“在旧时代可以算得是一篇好作品”，但又援引《唐书·严武传》说“武穷极奢侈，赏赐无度。或由一言，赏至百万”。因而推论杜甫“借老农的口来赞美严武”，是“借花献佛”，是“在使用曲笔”，并断言：“杜甫的这首诗，不知道要得到多少报酬了？”这样一来，所谓“一篇好作品”也就被取消了。它不过是一篇为自己谋取厚利而吹捧长官的谀词。这是既不符合杜甫作诗的目的，也不符合事实的。严武这次一离开成都，杜甫就又哭起穷来了。

三、误解杜诗

在误解杜诗这个问题上，我们可以列举以下一些诗句为例：

(1)“宿桨依农事，邮竿报水程。”这是杜甫晚年漂泊到湖南时写的《宿青草湖》一诗中的两句。郭老为了要证明洞庭湖中有农民垦

田，曾引用了上一句诗作证。郭老是这样解释的：“青草湖在君山之南，实际上是洞庭湖的继续。‘宿桨依农事’，便是说水退了，人们把船桨放在一边，又拿起锄头来开垦。注家有人认为‘湖中多种田’（杨伦《杜诗镜铨》），这是正确的。……要感谢杜甫为我们留下了唐代的实据。”（第185页）这样解释是不对的。诗题明明标出是《宿青草湖》，诗中的“宿桨”的“宿”字，自然是指“过宿”，也就是过夜。所谓“宿桨”，等于说“停船过夜”。“依农事”，是说的泊船的地点是靠着有农民临时居住的地方。这个“依”字，和杜甫另一句诗“依沙宿舸船”的“依”一样，都是依靠的意思。为什么要依靠着有农民居住的地方呢？这正如杨伦注说的“所以备盗”。从杜甫写于这同一时期的诗句“侧闻夜来寇，幸喜囊中净”来看，当时这一带确有“水贼”，所以不敢孤舟夜泊。这句诗，是自叙，而不是写的农民。附带说明一下，杜甫这句诗是可以用来证明“湖中多种田”的，但不能用来证明李白“划却君山好”那首诗也反映了“湖中多种田”的情况。因为写作地点不同。青草湖虽连着洞庭湖，但它比洞庭湖浅，水涸时，长满青草，所以叫“青草湖”，而李白那首诗则是写于洞庭湖上的。同时写作季节也不同。杜甫这首诗写于春初水小的时候，而李白那首诗则是“洞庭秋水远连天”时写的。哪里会出现湖中种田的事情呢。

(2)“朝廷问府主，耕稼学山村。”这是杜甫在夔州时写的《晚》一诗中的两句。诗中的“府主”，指夔州都督柏茂琳。这两句诗，在句法上，在组织结构上，有些特殊。最主要的一点，是省略了主语，也就是诗人自己。还有一点也值得注意，就是在对法上，它们是平列式的对偶句，而不是所谓“流水对”或者说“走马对”。它们说的是两码事，彼此不相干，不能把这两句串通起来讲。因此，这两句的真正意思，应该是这样：关于朝廷之事（我）问之于府主；关于耕稼之

事（我）学之于山村。或者说：（我）向府主打听朝廷的消息；（我）向农民学习农活儿。但郭老未免把这两句诗看左了。他把“朝廷”当作主语，又把柏茂琳让杜甫主管东屯的一百顷公田这件事和朝廷联系起来，因而解释说，这两句诗“透露了他主管东屯的内部事实。是‘朝廷’向夔州都督打听了杜甫的情况，故柏茂琳让他主管东屯”。杜甫能够得主管东屯一百顷公田的职务，“这大约是由于柏茂琳的推荐而得到‘朝廷’的允许”（第266页）。这是一个大有关系的误解，也不符合实际情况，像主管一百顷公田这等小事，堂堂夔州都督竟做不了主，还得请示朝廷吗？杜甫早已作过从六品的检校工部员外郎，像这样连一个官衔也没有的公田主管，也值得“推荐”吗？还有，杜甫自己就慨叹于“朝廷记忆疏”，这个朝廷又哪里会惦念着他而向夔州都督打听他的情况呢？事实恰恰相反。不是朝廷向夔州都督打听杜甫的情况，而是杜甫向夔州都督打听朝廷的情况。也不只是向夔州都督一个人，凡是来往经过夔州的朝廷使者，他都要一个不肯放过地向他们打听。如《入宅》诗：“相看多使者，一一问函关。”又如《溪上》诗：“西江使船至，时复问京华。”又《柳司马至》：“有客归三峡，相过问两京。”这些便都是证明。这也表明杜甫确是一位非常关心国家大事的诗人。正如他自己说的“日夕思朝廷”。如果像郭老解释的，那杜甫这种忧国忧民的精神也就化为乌有了。

(3)“贵人岂不仁？视汝如莠蒿！”这是《遣遇》一诗中的两句。为了下文叙述的方便，这里且把这两句下边的四句诗一并先写出来：“索钱多门户，丧乱纷嗷嗷。奈何黠吏徒，渔夺成逋逃。”这里有必要先说明一下杜甫的讽喻诗的一个特点，就是他往往使用一种“阳褒阴贬”的讽刺手法。这类诗句，从表面上乍一看，很像是颂扬，其实只要略一细按，便知是讽刺。因而杜诗中时有上下两句自相矛盾的现象。比如：“天子多恩泽，苍生转寂寥。”（《奉赠卢五丈参谋琚》）上

句是抽象的肯定，下句便是具体的否定，表白所谓“多恩泽”者，徒虚语耳。这种通过自相矛盾来表现讽意的情况，有时竟然会出现在一句之中，如“圣主国多盗，贤臣官则尊”（《览柏中丞除官制词载歌丝纶》）这两句便是这样。试想：岂有“国多盗”而可以称为“圣主”，又岂有只是官高禄厚而可以称为“贤臣”的？这比直言“昏主”和“奸臣”，要反而有力，有味得多。至于“贵人岂不仁”这两句，可以说是兼而有之的。因为“贵人岂不仁”这一句本身就具有貌似颂扬实则讽刺的两重性，是说反话；而下一句“视汝如莠蒿”，则是用事实来证明贵人的不仁，揭穿他们的伪善面孔的。正是基于这样的理解，我对这两句作了那样的标点。

但是，由于郭老对杜甫有成见，认为杜甫总是“骂骂‘小吏’，而为‘大吏’大帮其忙”。因而他解释说：“他把横征暴敛、苛差劳役的暴政，归罪于在下的奸猾小吏，而说在上的‘贵人’是仁慈的。”（第212页）为了自圆其说，郭老还把“贵人”这两句上面的两句“闻见事略同，刻剥及锥刀”，和这两句下面的两句“索钱多门户，丧乱纷嗷嗷”全都删节了。这大约是因为感到造成这样普遍的严重局面，不能只归罪于小吏，“贵人”应该是罪魁祸首，所以都删节去了。这是欠妥当的。说到杜甫对大吏的态度，那也不是什么“大帮其忙”。而是直言“攀龙附凤势莫当，天下尽化为侯王”（《洗兵马》），“自古圣贤多薄命，奸雄恶少皆封侯”（《锦树行》），他还大骂“衣冠兼盗贼”（《鹿》），像这类诗句，能说是为贵人们“大帮其忙”吗？郭老还举出《新安吏》的“仆射如父兄”为例，应该指出，这是史有明文的事实：“朔方将士思郭子仪，如子弟之思父兄”（见《通鉴》卷二二三）。

其实，关于“贵人”二句讽刺的对象就是贵人，这一点前人早已看出。宋人刘克庄就说：“夫死于役，仅存妇女采蕨鬻菜以输官，夫民之穷甚矣！而官吏刻削尤甚于锥刀。此独不指里胥、亭长辈，内自

租庸使，外自观察使，不得受其责，故有‘贵人岂不仁，视汝如莠蒿’之句。录之以告居大位者。”（《后村先生大全集》卷一八二）仇兆鳌更说得直截了当：“曰岂不仁，讽刺隐然！”是符合作者本意的。杜甫这种明褒暗贬的讽刺手法，有时也用之于全篇，《丽人行》便是最好的例子，句句似赞美，其实句句是讽刺。

（4）“摇落深知宋玉悲，风流儒雅亦吾师。”这是《咏怀古迹》第二首的头两句。我们知道，杜甫在学习上主张“多师”的。但他也有所区别，绝不是一视同仁。这里的“亦吾师”的“亦”字，便下得很有分寸。因为这个“亦”字是把宋玉和屈原作对比而言的。和《沙苑行》的“虽未成龙亦有神”、《北征》的“幽事亦可悦”的“亦”字，意味相似。不能简单地以口语中的“也”或“也是”来替代。但郭老解释说：“他（杜甫）视宋玉为师。所谓‘亦吾师’者，是承第一首来，庾信是师，宋玉也是师。在这里屈原的位置便没有了。”（第279页）这是很值得商榷的。据我看，不是屈原的位置没有了，而是提高了，提高在宋玉之上了。卢元昌《杜诗阐》说：“屈原，固宋玉师，宋玉之风流儒雅，亦我千秋以下、异代之师。”把这句和屈原联系起来解释，是正确的。

郭老硬派杜甫是“抑屈扬宋”的。因而对杜甫写作这首怀宋玉的诗，压根儿就有反感。他责备杜甫说：“在这一段地带里面，秭归有屈原宅，杜甫明明知道，但却没有兴趣来专门咏吟了。”（第278页）是的，杜甫明明知道这儿有屈原宅，但他并没有忘记，而是把它用在最高、最恰当、最足以表明屈原身份的地方了。如《最能行》最后两句：“若道士无英俊才，何得山有屈原宅！”他不说“何得山有宋玉宅”，而用屈原作“英俊才”的代表，难道这还不足以证明杜甫是把屈原的位置放在宋玉之上了吗？对于宋玉的怀念，李白有时也是一往情深的。如《宿巫山下》一诗中就有“高丘怀宋玉，访古一沾裳”之

句。为什么郭老不责备李白对屈原不感兴趣？这不是也有欠公允吗？类似的例子，还有一些，这里不多说了。

四、所谓“腐肉中毒”

这是一个有关杜甫之死的问题。关于杜甫之死，历来有三种说法：一是病死，二是饿死，或者说醉死，死于“牛肉白酒”，三是溺死。第三种说法，最晚出，最荒唐，也没有人相信，可以不论。

从北宋以来，一直到目前仍然存在着争论的，是第一和第二两种说法。第一说见于唐著名诗人元稹所作《杜君（甫）墓系铭》，第二说见于唐郑处海的《明皇杂录》。这是一部笔记小说性质的书。关于《明皇杂录》这条记载存在着的问题，我曾写过一篇小文（见拙作《杜甫研究》附录），这里不拟重复，只就郭老在醉死这个问题上提出的新的“科学的说明”谈谈个人的看法。因为在郭老的影响下，有的同志直言杜甫“死于醉饱”，有的同志则说是“死于赴郴州途中”，这不过是“死于醉饱”的另一说法而已。因此我觉得有再一次提出来讨论的必要。

郭老是极力主张第二说的，认为“杜甫死于牛酒是毫无可疑的”。所以，凡是有助于证明这一说的理由都不肯放过，甚至不顾事实。比如郭老说郑处海“上距杜甫之死仅六十年左右。史称其人‘方雅好古’，所述杜甫死因不会是无稽之谈，故新、旧《唐书·杜甫传》均从其说”（第317页）。按元稹年代要比郑处海早二三十年，他那篇墓志铭是唐宪宗元和八年（813），即杜甫死后四十三年写的，而郑处海则是唐文宗太和八年（834）才中的进士。如果要以年代先后作为真伪的标准，那就应该从第一说，而不应从第二说。新旧《唐书·杜甫

传》采用《明皇杂录》，显然也不是因为它的年代早于元稹的墓志铭。因此这一条理由是不能成立的。

值得我们着重讨论研究的，是郭老提出的“腐肉中毒”这一新的论证。郭老说：其实死于牛酒，并不是不可能。不过不是“饫死”，或“饱饫而死”，而是由于中毒。聂令所送的牛肉一定相当多，杜甫一次没有吃完。时在暑天，冷藏得不好，容易腐化。腐肉是有毒的，以腐化后二十四小时至二十八小时初生之毒最为剧烈，使人神经麻痹、心脏恶化而致死。加以又有白酒促进毒素在血液中的循环，而杜甫的身体本来是在半身不遂的状况中，他还有糖尿病和肺病，腐肉中毒致死不是不可能，而是完全有可能的。（第320—321页）

郭老这番话说得头头是道，似乎很有理由，但因为是建立在“聂令所送的牛肉一定相当多”这样一个假设上面，所以并没有什么说服力。聂令所送的牛肉到底多到多少，郭老没有说。实际上谁也说不上。现在姑且也来个假定，就算聂令送的牛肉是十斤吧。但即使是十斤，我以为也不至有发生“腐肉中毒”这种事故的可能。这里有必要对杜甫一家人口作个大致上的统计。据《北征》诗的“床前两小女”，我们知道他有两个女儿；他诗里还常常提到他的大儿宗文和小儿宗武，再加上他们老两口，就是六口人了。根据他这时写的《咏怀》诗第二首：“拥滞僮仆慵，稽留篙师怒。”又《回棹》诗：“篙师烦尔送，朱夏及寒泉。”可见还有一个仆人和一个临时雇的篙师。这样，就有八口人。而他的两男两女，这时都是二十上下的青年，正当发育时期，而这时大家又都饿了五天。我们试想，在这种情况下，即使送来的是十斤肉，还不一次就报销了？根本用不着“冷藏”，早热藏起来了。哪里还等得到二十四小时后腐化了再来吃呢？

在杜甫之死的问题上，郭老是坚信正史新旧《唐书》的。但《旧唐书》说杜甫是因“啖牛肉白酒，一夕而卒”，《新唐书》无异词，只改“夕”为“昔”（二字古通用），所谓“一夕而卒”，就是说睡了一夜就死了。这也就是说，即使如郭老设想的那样，牛肉很多，一次没有吃完，他也吃不上第二次了。哪里还说得上中毒？

要让杜甫死于“腐肉中毒”，那除非聂令送来的牛肉一送来就是腐败的，同时杜甫自己连腐败了的肉也辨别不出。但这也是不可能的。在《聂耒阳以仆阻水，书致酒肉，疗饥荒江》一诗中，他极口赞扬聂令：“义士烈女家，风流吾贤绍。昨见狄相孙，许公人伦表。”从“礼过宰肥羊，愁当置清醪”两句来看，杜甫似乎还是吃得津津有味的。因此，郭老认为“杜甫死于牛酒，既见诸史籍，又可以用腐肉中毒被酒所促进而加以科学的说明”这种说法，由于缺乏事实根据，是并不科学的。

杜甫之不死于耒阳阻水，不死于牛酒，这是有他自己的诗作证明的。啖牛肉白酒，是唐代宗大历五年（770）夏天的事情，但有某些诗我们可以确定是写于这年的夏天以后。如《长沙送李十一衔》这首诗便是写于这年的秋天。因为根据诗中“与子避地西康州，洞庭相逢十二秋”两句，我们可以明确无误地推定是在这一年，这是郭老也承认的。但诗有“朔云寒菊倍离秋”之句，分明写的是秋天景物，如不加以否定，就要动摇“死于牛酒”一说，使之处于不攻自破的窘境。因此，郭老在把“十二秋”的“秋”字解释为“春初”之后，又为“寒菊”二字强作辩解，说“长沙地暖故在春初犹有‘寒菊’，不能以为秋季的证明”（第325页）。长沙虽较暖，却并非岭南，春初是否有菊花，大是疑问。如果根据元稹的诗“不是花中偏爱菊。此花开后更无花”，应该说是不会有的。即使有，也不能说是“寒菊”。春菊可以称为“寒菊”，春云是不是也可以称为“朔云”呢？

表明杜甫不可能死于牛酒的一个最强有力的证据，是《风疾舟中，伏枕书怀三十六韵奉呈湖南亲友》一诗。这才确是杜甫的绝笔，作于大历五年（770）的冬天。因为诗的头一段有“故国悲寒望，群云惨岁阴”和“郁郁冬炎瘴，濛濛雨滞淫”等句。这分明是写实，但郭老为了维护他的主张，硬说是“回忆”，不是写实。他解释说：“其实这些句子是大历三年冬初来长沙时的回忆。”（第327页）这是说不通的：第一，说这些句子是回忆，等于说诗的头一大段也都是回忆。而这头一大段是紧扣诗题“风疾舟中”的。如诗中“舟泊常依震”的“舟”，就是诗题中的“舟”，也就是写此诗时所乘之舟，是实实在在的。把这一大段说成回忆，首先就跟诗题发生矛盾。难道能说这诗题也是表明“回忆”的吗？第二，即使如郭老所说是“回忆”，那么回忆中的景物也应该是春初的景物而不应是冬天的景物，因为杜甫由岳阳来长沙是在大历四年的春初，有许多作品可以证明。（郭老说杜甫大历三年冬来长沙，是错误的。）第三，如果开头一大段就是回忆，那杜甫照例会用“忆昔”、“忆昨”、“昔者”、“往日”这类表明回忆的字样向读者作交代。但我们连一点回忆的痕迹都找不出。诗言“时物正萧森”，所谓“时物”，自然是指作诗时所见眼前的景物，与回忆的口吻也根本不合。因此，要把这一段曲解为回忆，从而取消这首诗写作的真实时间，以自圆其说，是办不到的。至于诗中“春草封归恨”一句，不过是一笔带过的追叙，不能作为此诗写于春季的证明。

问题是愈争愈明的。通过这次的争论，我觉得有一大好处，就是把看来似乎很复杂的问题简化了。就是说已经把问题集中到一点，集中到对《风疾舟中》一诗的头一段的如何理解上。如果有谁要坚持死于牛酒一说，那他就得实事求是，而不是主观武断地把这首诗的头一段说明是“回忆”。否则，一切都将成为废话！所谓“美化杜甫之死”，“煞费苦心地从杜甫诗作中造内证”这一类驳斥，是无济于

事的。

附带说一下，和杜甫同时的润州刺史樊晃在《杜工部小集序》中说：“君（指杜甫）有宗文、宗武，近知所在，漂寓江陵。”（《钱注杜诗》）可见杜甫死后，宗文和宗武都还健在，郭老怀疑宗武把他父亲的尸骨运至岳阳时也“病没”了，又说宗文“也没有下落”，这是一个疏忽。请求元稹写墓志铭的是宗武的儿子嗣业，如果宗武这时（约17岁）就死了，嗣业又是谁生的？

最后，我想谈一点如何对待李、杜两位大诗人的问题，也就是关于李杜优劣的问题。这是一个老问题，一桩老公案。有的扬李抑杜，有的扬杜抑李。但他们之间，似乎有一种默契，似乎有一条不可逾越、违反的准则。这就是，抑只管抑，却并不抑得对方站不起来。他们是在肯定李杜两位诗人这一总的前提下来将他们分个高低优劣的。而我们郭老呢，对李白是爱护备至，恨不同时：“借问李夫子：愿否与同舟？”（第53页）而对杜甫则未免有点深恶痛绝，说什么“总之，杜甫在物质生活和精神生活两方面都遵循着地主生活方式”（第276页）。像郭老这样的“爱之欲其生，恶之欲其死”的绝对化的抑扬法，还是前所未有的，也是有害的。所以我想谈谈这个问题和有关情况。

扬李抑杜或扬杜抑李这种情况，并不是从中唐时期才开始的。仔细检查一下，可以说这种情况在他们还活着的时候，甚至可以说当他们还在青壮年的时候就已经发生了，就已经有了这种苗头。因为这种情况的发生，不是来自他们的同辈，而是来自比他们要大三四十岁的老前辈。我们可以举贺知章和李邕为例。

贺知章，可以说是扬李抑杜的。他特别赏识李白。一见面就呼为“谪仙人”。这件事，李白曾多欢引以为荣，杜甫也说：“昔年有狂客，号尔谪仙人。……声名从此大，汨没一朝伸。”（《寄李十二白》）可见这一表扬对李白的名气还大有关系。但贺知章对杜甫没有什么表示。

从杜甫的“贺公雅吴语”这句诗看来，杜甫和贺似乎也有过接触，所以知道他说话还是操着吴越一带的乡音。

至于李邕，则和贺知章相反，可以说是扬杜抑李的。他特别赏识杜甫。他比杜甫大三十多岁，却不惜“移尊就教”，主动地先去拜访杜甫。李邕是当时的文豪，文名远在贺知章之上，所以杜甫也引以自豪地说“李邕求识面”。但李邕对李白不像贺知章那样倾倒。二人之间，似乎还有些抵触。这从李白《上李邕》一诗中的“宣父犹能畏后生，丈夫未可轻年少”可以窥知。似应附带说明一下，李白对这位老前辈还是钦佩的，所以当李邕被奸相李林甫杖杀后，他不胜怀念和愤激地说：“君不见，李北海，英风豪气今何在？”（《答王十二寒夜独酌有怀》）

对李杜二人有所抑扬的情况，在他们同时代的诗人中也隐约存在。高适、岑参、严武等人可以说是倾向于杜甫的，而贾至、王昌龄等则是倾向于李白的。杜甫有赠贾至的诗，贾至没有回答，但和李白唱和得很热乎。不加轩轻，一概表扬的人也有，那就是任华。这是一个很古怪的人物。盛唐时代的诗人很多，但他一概不放在眼里，专门写了两首颂扬李杜二人的诗，分别寄赠他们。诗并不坏，可也有点怪。如果不是唐人韦庄选入他的《又玄集》，很可能要引起作品真伪的争论问题。但李杜二人不谋而合对任华的赠诗都没有理睬，这表明他们对为自己一味喝彩的东西并不感兴趣。和任华相反的人也有，那就是元结。他根据手边抄录的当代诗人的诗编了一个《篋中集》，是乾元三年也就是上元元年（760）编的，其时李杜早已名满天下，可是其中，既没有杜甫，也没有李白。（我想，这种文艺上的民主风气，也应该算作“盛唐”之所以成其为“盛唐”的一个原因。）

第一个公开地扬杜抑李的是元稹，见于他写的杜甫墓志铭。但他也并没有抹倒李白。他所说的“李尚不能历其藩翰，况堂奥乎？”是

专指排律这类诗说的，不是指的全部诗作。这一点我们是应该为元稹说明的。问题是他不应把杜甫擅长的欢喜写的和李白不欢喜写的排律来作比较。第二个扬杜抑李的是白居易，见于他的《与元九书》。他从诗的思想内容方面突出了杜甫，但也丝毫没有要压垮李白的意思。

北宋时，扬李抑杜的有杨亿、欧阳修，但他们也不能不佩服杜甫。认为有时“虽一字，亦不能到”，如关于杜诗“身轻一鸟过”的“过”字。^①

在如何对待李杜二人的态度问题上，我以为韩愈和苏轼的观点是可取的。韩愈说：“李杜文章在，光焰万丈长。”（《调张籍》）苏轼则把他们二人比作端午竞渡的两条龙船：“扫地收千轨，争标看两艘。”（《次韵张安道读杜诗》）这比喻，很形象，很恰当。李杜二人，虽情如兄弟，但在诗歌上也确有竞争的意味。只是他们走的并不是一条道。用现在的话来说，一个是浪漫主义，一个是现实主义。他们是分道扬镳，而又各有千秋。李白不能包括杜甫，杜甫也不能包括李白。我们既需要杜甫，也需要李白。谁爱好李白，谁就多向李白学习；谁爱好杜甫，谁就多向杜甫学习。如对李杜二人都爱好，那自然更好，吸取他们的特长，把浪漫主义和现实主义结合起来，创作出更多更好的促进实现四个现代化的作品，这有什么不好呢？顺便指出一点：唐代诗人研究前人的诗歌，都不是为研究而研究，而是为创作服务的。所以唐人诗话很少，诗作却多，质量也高。这也应该算是唐诗取得高度成就的一个原因，值得我们借鉴。宋以后诗话渐多，但不免眼高手低。

因此，我以为在评论李杜二人时，最好是各评各的，不要把他们

① 扬杜抑李最力的是王安石。说李白的诗，十句就有九句言妇人和酒。虽不免言之过当，但也承认李白诗“豪宕飘逸，人固莫及”，而所编《四家诗选》，仍有李白的地位。此后的情况，也差不多。

拉在一起，扭作一团，比个你好我歹，让他们对立起来。如果在比较中，不是实事求是，而是高下在心，抑扬随意，借比较之名，行打击之实，那就要更糟糕。势必弄到评论者们也成了冤家对头。特殊问题应作特殊处理。李杜两大诗人的同时出现，这在我国文学史上是一个特殊情况。和文学史上其他一般的同时齐名的诗人有所不同，应区别对待。李杜二人走的是不同的路数，但又各有各的绝着，各有各的拿手戏，各有各的独到之处，不好作对比。正是所谓“离之则双美，合之则两伤！”这话对我们评价李杜的同志们来说，也同样是适用的。

其实，关于李杜二人的评价问题，他们自己相互之间早已作出了鉴定。杜甫说：“白也诗无敌！”李白在送别杜甫时也说：“飞蓬各自远！”这是一句带有象征性和预示性的诗，不单指生活。事实证明，在诗的王国，在现实主义和浪漫主义的创作道路上，他们正是“各自远”的。这也就是说，扬李抑杜，或扬杜抑李的做法，根本就不符合李杜本人的意思。“文人相轻，自古而然”，曹丕这话，对李杜却不适用。因为他们二人不是相轻，而是相互亲近，相互尊重，并结下了兄弟般的深厚友谊。这种作风是值得我们珍视和学习的。

关于《李白与杜甫》，我要谈的主要就是这些。是耶非耶？教之正之，是在读者。

1979年3月

(原载《文史哲》1979年第3期)

宋代杜甫接受的文化阐释

——以杜甫与韩愈、李白、陶渊明宋代接受之比较为中心

梁桂芳

杜甫在中国诗歌史乃至文化史上享有崇高地位，他对中华民族精神的演进产生了重要影响。杜甫一步步被推为“古今诗人之首”乃至一代文化巨人，关键在于两宋时期。宋人不仅编撰了接近今日的杜集定本，基本确定了杜甫的生平、诗歌编年，而且有了号称“千家”的杜诗注本。更重要的是，宋人从多方面对杜甫其人其诗作了深入阐释，视其人如同圣哲，推其诗为“诗中六经”、“诗史”、“集大成”，这不仅开辟了后世杜甫接受的主要途径，更使杜甫成为宋文化的光辉典范。

杜甫在宋代典范地位的确立，是宋人在其时代、社会所形成的特定文化心理制约下，对传统文化重加考量、诠释和筛汰后作出的理性选择，它是在唐宋社会变革的大背景下发生的，实质上反映了唐宋两种文化范型的整合与转变。在这一过程中，杜甫并非唯一的备选对象，陶渊明、李白、韩愈等众多文化巨子，也曾在宋人的重新审视下，或被捧上天堂，或被拉回凡间，其命运在文化变迁的潮流中沉浮。不过，只有杜甫在几经波折之后，最终成为宋代文化的主要典范。比较杜甫和陶、李、韩等人在宋代被接受的过程及原因，可以揭示宋人接受杜甫的深层文化动因，并对杜甫在宋文化中的地位与作用给以更准确的定位。



中唐至北宋，中国传统文化在继春秋战国之际和汉魏之际以后发生了第三次转折，唐、宋文化由此渐趋分野，爆发于公元755年的“安史之乱”被认为是这一转折的开端。“安史之乱”结束了大唐帝国的盛世，是唐代历史由盛转衰及整个封建社会由前期到后期的转折点，也是整个中国传统文化变古开今的大枢纽。这样的时代，需要一位既属于盛唐又属于中唐，既能对前一个时代的文化作集大成式的总结，又能为后一个时代开辟道路的文化巨人。杜甫，就是在这个关键时刻应运而生的历史性人物。“安史之乱”爆发时，杜甫44岁，他的一生，有四分之三的时间是生活在所谓的开元盛世，而四分之一的的时间，即最后十五年，是在战乱漂泊中度过的。从生活年代上看，杜甫跨越了盛、中唐两个时间段。对于“安史之乱”前后所发生的沧桑巨变，杜甫给予了热情的关注、冷静的观察和分析，并深刻洞悉了时代的症结和问题的核心所在。基于对生活各个方面更普遍、更深刻的体验与感受，杜甫描绘出了社会转型期多样而曲折的变化过程，充分反映了这个过程的复杂性。一部杜诗，作为那个大变动时代的艺术化的诗史，堪称“集大成”。

若从中国古典诗歌的发展历史来看，杜甫所处的时代是一个很重要的时期。在杜甫之前，五、七言古今体诗经过汉、魏、六朝和初盛唐人的长期摸索，在题材内容、艺术技巧、风格流派等方面积累了丰富的遗产，因而明人胡应麟谓：“大概杜有三难：极盛难继，首创难工，遭衰难挽。”^①然而，在全面高涨的盛唐文化熏陶下，杜甫秉承深厚的家学渊源，凭借个人的天赋、学养、功力，兼收并蓄，转益多

^① 胡应麟：《诗薮》（《内编》卷五），上海古籍出版社1979年版。

师，全面继承、发扬和熔铸了之前的一切优秀诗歌遗产，以惊人的独创精神对诗歌的多向发展作了多方面的探索，把古典诗歌的发展推上了巅峰。所谓“子建以至太白，诗家能事都尽，杜后起集其大成，一也；排律近体，前人未备，伐山导源，为百世师，二也；开元既往，大历继兴，砥柱其间，唐以复振，三也”^①。可见，杜诗之“集大成”，不仅是“尽得古今之体势”、“实积众家之长”的集前代之大成，其更重要的含义是为后世发展提供更多的可能。殊不知，这正是时代文化的玉成。濡染于转型期的文化精神，杜诗中又灌注了一种道德化、理想化、现实而内省的特质，隐隐包含了一种“变相”。明末刘嗣荣谓：“上之而汉魏、六朝、初盛，罔不备于少陵；即下之而中晚、宋元，少陵集中隐隐具一种变相，兹少陵所以为大欤？”^②此种“变相”为后人开无数方便法门，正如清人叶燮所说：“自甫以后，在唐如韩愈、李贺之奇募，刘禹锡、杜牧之雄杰，刘长卿之流利，温庭筠、李商隐之轻艳，以至宋、金、元、明之诗家，称巨擘者，无虑数十百人，各自炫奇翻异，而甫无一不为之开先。”^③这是对杜甫筚路蓝缕之功的恰当评述。

如果说中唐至北宋的文化转折，沟通了宋人和中、晚唐人的文化心理，使其具备了相近的思想观念、思维方式和审美追求，从而为宋人搭建了杜甫接受的桥梁的话，那么，“适当其时”出现在这一转折点上的杜甫，其伟大的人格和地负海涵、靡所不具的诗作，统一为一个和谐的整体，则为宋人提供了充足的接受资源。更重要的是，在时代文化的影响下，杜甫及其诗作与知性、内敛的宋文化精神取得了一致，这些正是杜甫而不是别的什么人能在宋代引起广泛关注并成为一代宗师的主要原因。

① 胡应麟：《诗薮》（《内编》卷五）。

② 卢世樞：《杜诗胥抄》（《知己赠言》），明崇祯七年刻本。

③ 叶燮：《原诗》，人民文学出版社1979年版，第8页。

二

作为封建社会成熟期文化的范型，宋代文化的首要特质是涂染着鲜明的政治化和道德化色彩，这也是宋人衡量和选择文化典范的首要标准。自“安史之乱”开始，藩镇割据、朋党之争、宦官专权、地方叛乱等暴力冲突就持续不断，特别是五代时期，五十三年间，易八姓十三君，而亡国被弑者八。这不仅导致了严重的社会危机，士大夫阶层道德的沦丧和人格的堕落，更可怕的是由此引发了士大夫深刻的精神裂变与信仰危机。《新五代史·死事传序》谓当时的文臣士大夫：“以仁义忠信为学，享人之禄，任人之国者，不顾其存亡，皆恬然以苟生为得，非徒不知愧，而反以其得为荣者，可胜数哉！”^①因此，宋王朝建立后，即着手厉行集权和重整伦常，大力提倡儒家学说，力图以此挽救疲敝的士风。《宋史·陈亮传》谓：“本朝以儒立国，而儒道之振，独优于前代。”^②这就是北宋的儒学复兴。

在这一背景下，宋人最初选择的典范不是杜甫，而是韩愈。中唐时局动荡，政教衰微，以韩愈为首的部分有识之士大倡儒家道统之说，以重振儒学，由此奠定了北宋儒学复兴之基础，韩愈也成为儒学复兴的一面旗帜。钱钟书先生曾经指出：“韩昌黎之在北宋，真可谓千秋万岁，名不寂寞者矣。”^③北宋前期，韩愈被视为是直承孔、孟、荀、扬的一代大儒，甚至有人“修孔子庙，作韩吏部祠，以风示潮人”^④。仁宗朝后期，韩愈的地位达到顶峰，得到了官方的认可。宋祁《新唐书·韩愈传》完全矫正刘昫《旧唐书》对韩愈的贬抑，认为韩

① 欧阳修：《新五代史》卷三十三，中华书局1974年版，第355页。

② 脱脱等：《宋史》卷四三六，中华书局1977年版，第12940页。

③ 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第62页。

④ 脱脱等：《宋史》卷二八四《陈尧佐传》，第9582页。

愈所言之道，“无抵牾圣人者”，其排佛老之功，可齐孟轲^①；其文章也“卓然树立，成一家言”，正因此，“自愈没，其言大行，学者仰之如泰山、北斗”。

然而，几乎与此同时，韩愈的地位发生了逆转，杜甫悄然代替他成为宋人的新典范。《蔡宽夫诗话》云：“景祐、庆历后，天下知尚古文，于是李太白、韦苏州诸人，始杂见于世。杜子美最为晚出，三十年来学诗者，非子美不道，虽武夫女子皆知尊异之。”^②而王安石编选《四家诗选》，其顺序先后为杜甫、欧阳修、韩愈、李白。一代名臣李纲对此有独特理解，其《书四家诗选后》云：“子美之诗，非无文也，而质胜文；永叔之诗，非无质也，而文胜质；退之之诗，质而无文；太白之诗，文而无质。介甫选四家之诗而次第之，其序如此。”^③李纲所谓“质”与“文”，大体上指作品的思想内容和艺术形式，而两者之间，更重要的是作品的思想内容，也就是艺术形式所传达的“道”，即儒家教化。然而，若单就文以载道而论，老杜或许并不及韩愈，那宋人黜韩尊杜的根本原因又是什么呢？

首先，北宋复兴之儒学并非对先秦儒家思想的简单重复，而是以儒为基础与核心，吸收和融汇佛、道思想的“三教合一”的新儒学，其交叉点在于对“心性”的体认和追求。宋人将儒家对外在事功的追求缩到了修身养性、正心诚意的范围，他们所强调的“道”不是一般的道德价值，而是万物皆备于我、反身求诚之道，这是一种内省式的、要求自我完备的人格追求。同时，在宋代强敌压境的社会环境下，士人普遍重视气节，品评人物时也更重视其节义之气。在宋人眼里，韩愈为人颇有瑕疵。苏轼谓：“退之示儿……所示皆利禄事也。

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷一七六《韩愈传赞》，中华书局1979年版，第5269页。

② 胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷二引，四库全书本。

③ 李纲：《梁谿集》卷一六二，四库全书本。

至老杜则不然……所示皆圣贤事也。”^①程颐谓：“学本是修德，有德然后有言，退之却倒学了。”^②朱熹亦谓：“（韩愈）皆说得好，只是不曾向里面省察，不曾就身上细密做工夫。”^③宋代理学家们以圣人、“第一等人”为志，高自标置，自然不能容忍韩愈品性的种种“污点”，他们转而推举起新偶像，那就是忧国忧民、“一饭不忘君”、“光明正大，舒畅洞达，磊磊落落而不可掩”^④的人格更为完善的杜甫。这样，在程朱之学成为主导的封建时代后期，韩愈从儒家道统的统绪中被排斥了出来，他被定型为有功于圣道的文士形象。相反，杜甫其人其诗却一步步被圣哲化，如曾噩《九家集注杜诗序》谓：“少陵巨编，至今数百年，乡校家塾，髻总之童，琅琅成诵，殆与《孝经》、《论语》、《孟子》并行。”^⑤

其次，韩愈的儒学理论体系外在形态上虽较汉唐儒学有所突破，也初步涉及了原始儒学的心性理论，并试图吸收佛学心性论中的精细深微之处，但其理论较为简单幼稚。北宋儒学在这个方向上继续发展，进而超越了汉唐儒学，也超越了韩愈。当义理之学发展到一定程度时，对韩愈儒学体系的批判就成为自然之义了。庆历（1041—1048）前后，对韩愈儒学理论的批评已初露端倪；到了治平（1064—1067）、熙宁（1068—1077）以后，新学、朔学、洛学、蜀学等学术流派，重新评估和整理传统思想材料，对韩愈的批评也已深入到其主要概念，主要集中在道与道统、人性论、道与文等几个方面。而这几个问题正是宋代儒学讨论的中心问题，因此可以说，宋代理学在一定程度上是通过韩愈的批判而建立的。

① 胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷一六引，四库全书本。

② 朱熹编：《二程遗书》卷一八，四库全书本。

③ 黎靖德编：《朱子语类》卷一三七，中华书局2004年版。

④ 朱熹：《晦庵集》卷七五《王梅溪文集序》，四库全书本。

⑤ 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，中华书局1964年版，第788页。

宋代理学的重要思想来源是先秦儒家思想，特别是思孟心性学说。韩愈虽极力推崇孟子，但杜甫之尊孟远在他之前。杜甫直接继承了晚周原始儒家的人性思想，对孟子“恻隐之心为仁”的人性思想核心作出了独立的重新发明。宋人黄彻《碧溪诗话》卷一云：“《孟子》七篇，论君与民者居半，其余欲得君，盖以安民也。观杜陵：‘穷年忧黎元，叹息肠内热’、‘胡为将暮年，忧世心力弱’，《宿花石戍》云：‘谁能扣君门，下令减征赋’，《寄柏学士》云：‘几时高议排金门，各使苍生有环堵’，‘宁令吾庐独破受冻死亦足’，而志在大庇天下寒士，其心广大，异夫求穴之蝼蚁辈，真得孟子所存矣。东坡问老杜何如人，或言似司马迁，但能名其诗耳。愚谓老杜似孟子，盖原其心也。”^①可见，宋人已明确意识到了杜甫思想是对孟子学说的直接继承和发扬。杜甫指出，恻隐之心，对人民疾苦的同情心，乃是民本政治即仁政的根本。而隋唐两代的主要儒家如王通、韩愈、李翱等，对孟子的人性思想核心却都没有作出重新发明。杜甫明确指出恻隐之心即仁心，在我国思想史上具有独立地发明失落已久的孟子人性思想核心的意义，在儒学史上应该占有一席之地。从这个意义上讲，杜甫最终得到宋人更高的尊崇也是一种必然。

有宋一代，鲜有人能像韩愈一样得到这么多的颂扬或贬斥，儒学复兴之初，他被奉为圣哲；当新儒学走向成熟时，他的诸多缺点被挖掘、放大，他被无情地抛弃了。而正是在这一过程中，杜甫被宋文化惊喜地“发现”了，他的忠爱之忧、仁者之心以及对自我的省视和完善等，都是他受到宋人推崇的重要根据。宋人的尊杜黜韩是新儒学发生、发展并逐步成熟的必然选择。

^① 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第468页。

三

在唐代，杜甫能争取到和李白平起平坐的位置，并称“李杜”，在时人眼里已是高攀。《蔡宽夫诗话》记载杜甫在北宋景祐（1034—1038）、庆历（1041—1048）之际被尊崇的情况时，谓：“李太白而下，殆莫与抗。”^①时杜甫已与李白并尊。然而，随着新儒学的蓬勃发展，李白被远远抛在了老杜之后。这从宋人给杜、李、韩的排名可见一斑。南宋吴沆《环溪诗话》卷中说：“若论诗之妙，则好者固多；若论诗之正，则古今惟有三人，所谓一祖二宗，杜甫、李白、韩愈是也。”^②吴沆之前，张戒也有同样的判断，其《岁寒堂诗话》卷上谓：“子美笃于忠义，深于经术，故其诗雄而正；李太白喜任侠，喜神仙，故其诗豪而逸；退之文章侍从，故其诗文有廊庙气。退之诗正可与太白为敌，然二豪不并立，当屈退之第三。”^③

明人陆时雍《诗镜总论》说：“宋人抑太白而尊少陵，谓是道学作用。”^④“道学”主要是就儒家教化而言。这的确是一个重要原因。如王安石编《四家诗选》，把李白排在杜、韩、欧之后，说李白：“识污下，诗词十句九句言妇人、酒耳。”^⑤相反，他在《杜甫画像》诗中对杜甫的伟大人格大加称赞：“瘦妻僵前子仆后，攘攘盗贼森戈矛。吟哦当此时，不废朝廷忧。”之后苏辙在《诗病五事》中批判李白从永王李璘事，谓：“杜甫有好义之心，白所不及也。”而黄彻《碧溪诗话》卷二论李集谓：“爱国忧民之心如子美语，一何鲜也”，“如论其

① 胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷二二引。

② 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第877页。

③ 同上，第312页。

④ 丁福保辑：《历代诗话续编》下册，中华书局1983年版，第1416页。

⑤ 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，释惠洪：《冷斋夜话》卷五引，第189页。

文章豪逸，真一代伟人；如论其心术事业，可施廊庙，李杜齐名，真忝窃也”^①。可见，李白在宋代被贬抑的一个重要原因就在于他没能通过政治化、道德化的判断尺度。

不过即使在宋代，公然贬斥李白的也并不多见，毕竟政治化和道德化不是宋代文化的全部特质，李白那巨大的才华和辉煌的篇章是无法掩抑的。即便如此，李杜作为互为参照的整体，对杜甫的无上推崇实际上便是对李白的无言贬低，这其中的缘由绝非“道学作用”几个字所能涵盖。

宋文化的另一特质是具有思辨精神和超越精神的理性化色彩。宋代的新儒学是在坚持儒学伦理本位、道德中心的基本原则，站在儒家的立场上吸收佛道的思维内容和思辨方法，将儒学的伦理与佛道的哲理融为一体的过程中形成的。因此，宋代哲学是一种高度抽象化、思辨色彩浓厚的精密哲学体系，它大大激发了士人的理性精神。和唐人相比，宋人的生命范式更加冷静、现实和脚踏实地，它超越了青春的躁动，而臻于成熟之境，这也是唐、宋文化的重要区别。李白、杜甫虽然年龄仅差十一岁，却各自属于两种不同的文化类型，这是杜甫终于超越李白而成为宋人典范乃至“万世师”的另一原因。

试想，从北宋初的“九僧体”学贾岛，“白体”学白居易，“西昆体”学李商隐，到南宋后期的江湖派、四灵派学晚唐许浑、姚合等，再加上备受推崇的杜甫、韩愈，宋人的取法对象，皆属中唐以后（按：杜甫的盛、中唐归属问题目前学界还有争议，但这一争议本身也说明杜甫至少不是纯粹的盛唐诗人），这是令人深思的。清陈廷焯《白雨斋词话》指出：

世人论诗，多以太白之纵横超逸为变，而以杜陵之整齐严肃

^① 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第470—471页。

为正，此第论形骸，不知本原也。太白一生大本领，全在《古风》五十五首，今读其诗，何等朴拙，何等忠厚。……若杜陵忠爱之忱，千古共见，而发为歌吟，则无一篇不与古人为敌。其阴狠在骨，更不可以常理论。故余谓太白诗，谨守古人绳墨，亦步亦趋，不敢相背。至杜陵乃真与古人为敌，而变化不可测矣。

诗有变古者，必有复古者。然自杜陵变古后，而后世更不能复古（自《风》《骚》至太白同出一源，杜陵而后，无敢越此老范围者，皆与古人为敌国矣），何其霸也！^①

中唐开启的第三次文化变革，实质上是对前代特别是汉魏以来文化精神的一次颠覆，李白是属于上个时代的，而杜甫却与转型期的文化精神相一致，与古人为敌，启一代新风。李、杜诗风，标志着一个巨大的转变。李白和杜甫正站在时代的分水岭上，一个指向过去，一个面对未来。深层次看，这正是两种文化——由青春走向成熟的封建文化的外在表现。中唐新开的文化，与宋代同属“宋型文化”，则杜及其后之诗，莫不濡染此种文化之精神，如从情韵摇曳转为剥落浮华而精意独存，从含蓄蕴藉变为穷形尽相、一通说尽等，都体现了宋文化的特质。客观地讲，有宋三百余年，不可能没有一个气质、才华近于李白的人，然世易时移，在宋代理性光辉的照耀下，豪放、自负乃至有点夸诞的李白歌诗，已不可能复制甚或模仿。正所谓“后生好风花，老大即厌之”^②，洋溢着青春飘逸精神的李白，在老成内敛的宋人那里终是难觅传人，只有老杜开启的变调、变格被宋人不厌其烦地赞叹、阐释和发挥着。

尽管“萧条异代不同时”，李白身后寂寞，但他的绝世才华，他

① 陈廷焯：《白雨斋词话》卷七，续修四库全书本。

② 胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷一〇引《潜溪诗眼》。

那不可重复的天才歌唱，使得后人不能也不敢轻视他。终宋之世乃至在整个诗史上，不论时代、世风如何变化，李杜的名字始终连在一起，共同标志着一段为后人膜拜不尽的辉煌。宋人理性的光辉没有遮蔽他们的审美感受，相反，他们给予了审美对象以更准确的评价和定位，宋代文化也因之而更加绚烂多姿。

四

若说杜甫是宋人树立的唯一楷模，显然是言过其实。在宋人的反复评说中，至少还有一位和杜甫平起平坐，有时甚至被推于老杜之上的人物，那就是陶渊明。钱钟书曾指出：“北宋而还，推崇陶潜为屈原后杜甫前一人。”^①

陶渊明通过了宋文化道德化、理性化等多重检测标准。首先，他傲视权贵的独立人格、不仕二姓的高洁品质，以及崇尚自然、安贫乐道的精神追求等，得到了宋人的大力揄扬。宋李邦献《省心杂言》说：“陶渊明无功德以及人，而名节与古忠臣、义士等。”^② 理学大师朱熹谓：“平生尚友陶彭泽，未肯轻为折腰客。”^③ 陶渊明的诗文也得到和杜诗相近的儒化解读，如林景熙的弟子章祖程说：“诗自《三百篇》、《楚词》以降，作者不知几人，求其关国家之盛衰、系风教之得失，而有合乎六义之旨者，殆寥乎其鲜闻也。惟陶渊明以义熙为心、杜子美以天宝兴感，为得诗人忠爱遗意。”^④ 其次，陶渊明自然平淡、

① 钱钟书：《管锥编》第四册，中华书局1979年版，第1220页。

② 李邦献：《省心杂言》，四库全书本。

③ 朱熹：《晦庵集》卷一〇《题霜杰集》。

④ 林景熙：《霁山文集》卷首《白石樵唱序》，四库全书本。

韵味深长的诗文也符合宋人理性、内敛的文化精神，被奉为诗中极则。苏轼叹赏陶诗：“质而实绮，癯而实腴。”^①曾纮说：“陶公诗造语平淡而寓意深远，外若枯槁中实敷腴，真诗人之冠冕也。”^②而杜甫夔州后诗也被黄庭坚评为“平淡而山高水深”^③。不仅如此，宋人还发现了陶、杜更多的相似点，如对田父的亲切，对奴仆的仁爱，对子女的慈祥等等。陶、杜这两位个性、诗风差距极大的诗人，被同一种文化认知模式整合得面目颇为近似了。

如果仅如上所述，作为典范，或许一个杜甫就足够了，何必还要推出一个渊明呢？就像苏轼，一方面称“古今诗人众矣，而杜子美为首”^④，另一方面又极力崇陶，说：“渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴。自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也”，“吾于渊明，岂独好其诗也哉？如其为人，实有感焉”^⑤，这就等于为自己树立了两个楷模。张戒《岁寒堂诗话》卷上亦云：“自建安七子、六朝、有唐及近世诸人，思无邪者，惟陶渊明、杜子美耳，馀皆不免落邪思也。”^⑥也有以陶、杜为“并列第一”之意。

这就涉及了宋文化的又一特质，即生活化、闲适化、个性化的休闲文化特色。宋代哲学既赋予士人以高度的政治自觉和道德自律，又于“天人之际”高扬以人为本的主体精神，造成了人的主体的独立性和依附性的扭曲结合。同时，宋代城市经济繁荣，官员俸禄优厚，奢侈享乐之风盛行。因此，宋代士人一面在公共场合大倡仁义道德、忠君爱国，

① 苏轼：《东坡全集》卷三一，四库全书本。

② 李公焕：《笺注陶渊明集》之《读山海经》其十注引，四库全书本。

③ 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，《与王观复书三首》其二，第120页。

④ 苏轼：《东坡全集》卷三四《王定国诗集叙》，四库全书本。

⑤ 同上，卷三一。

⑥ 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第314页。

一面在私人生活中以游冶享乐为务，以文采风流见长。这种人格的分裂是宋文化本身矛盾和分裂的体现，而陶、杜两个典范的树立，正是宋人在矛盾和分裂中力图取得平衡的结果。

韦凤娟在《论陶渊明的境界及其所代表的文化模式》一文中，把一个民族的文化模式大致分成两类。一类是注重事功，以“志于道”作为人格理想，以“并家、治国、平天下”的社会功利作为人生价值实现的文化模式，称为“载道文化”，一类是把超越社会功利、追求人生的审美境界、注重个体的精神需求、以个体精神的逍遥自适作为人生价值实现的文化模式，称“闲情文化”或“闲适文化”。载道文化关乎国家社稷、人伦纲常、政教风化、经济仕途，有着鲜明的社会功利性；而闲情文化则关乎个体之情致、志趣、风神、气度等，往往表现为一种悠闲散淡的情怀，一种高远脱俗的韵致。闲情文化与载道文化是儒道互补的必然结果，它们既相对立又相补充。^①

宋代文化是载道与闲情两种文化模式的结合。贯穿着理性精神的政治化、道德化特色是宋文化的首要特征，它显然是一种载道文化。士大夫们以儒家的伦常道德作为首要标准来衡量一切文化遗产，杜甫则是他们几经筛选、改造后树立的一位道德楷模，他是为社会的。这一楷模，在一切公开的、官方的场合，主演着轰轰烈烈的人生“正剧”。而注重个人修养、反身求诚的理学，优裕的生活条件和奢俗的生活环境，又酝酿出宋文化生活化、闲适化、个人化的另一面，即闲情文化。陶渊明就是宋人为此而树立的另一个楷模，他在几乎所有的私人场合，带给人精神的解脱、愉悦和满足，他是为人生的。

宋人往往陶、杜并称，不加轩轻，如葛立方《韵语阳秋》卷二〇

^① 韦凤娟：《论陶渊明的境界及其所代表的文化模式》，《文学遗产》1994年第2期，第22—31页。

云：“陶渊明、杜子美皆一世伟人也”^①，陆九渊亦谓：“杜甫、陶渊明皆有志于吾道”^②，然“此道”非“彼道”，它不是一般的道德价值，它存于人心，却又至大无形，可与天地万物相契合，并且能给人带来极大的精神愉悦。因此，这个“道”实际上是一种超越的人格境界。杜甫固然有其内省、超脱的一面，而“葵藿倾太阳，物性固难夺”^③的执著才是他给人最强烈的印象，是其终生不渝之道。陶渊明虽有过于激烈的内心冲突，曾在官场与田园之间徘徊，几度进出，陷于“一心处两端”的矛盾中，但他的行止及诗文总是给人一种宁静、淡远的感受，他才真正契合陆九渊所谓的“道”。“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。”^④这几句诗艺术化地概括了陶渊明的精神境界，那就是怀着一种艺术的心情，以超功利的态度来看待世俗的生活，不以物喜，不以己悲，从而达到一种内心的平衡。这就为宋代士人提供了一个规避社会责任、政治生活，在社会历史压力之下保护自身的突破口，它是一种入世极深但又出世极远的生活，是一种肉体周旋于“饮食男女，人之大欲”之中，而精神上不失风雅的生活。因此，陶氏所展现的闲情文化虽不那么轰轰烈烈，却以其平淡优雅的形式，展示着封建社会后期有深厚文化教养的士大夫们丰富的心灵境界。

因此，陶、杜两个典范，都是宋人根据自己的文化需要而筛选出来的，他们有相互叠合、交叉之处，因为他们必须符合宋文化的选择标准。但更重要的是，他们是相互对立、相互补充的，宋人对他们的接受实际上是各有侧重，只有二者的结合，才能比较完整地显示宋文化的整体面貌。南宋陈仁子《牧莱脞语》卷七谓：“世之诗，陶者自冲淡处悟

① 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第454页。

② 陆九渊：《象山语录》卷一，四库全书本。

③ 仇兆鳌：《杜诗详注》（《自京赴奉先县咏怀五百字》），中华书局1979年版，第265页。

④ 袁行霈：《陶渊明集校笺》，上海古籍出版社1996年版，第220页。

人，杜者自忠义处悟入。”^① 黄子云《野鸿诗的》也说：“古来称诗圣者，惟陶、杜二公而已。陶以己之天真，运汉之风格，词意又加烹炼，故能度越前人；若杜兼众善而有之者也。余以为靖节如老子，少陵如孔子。”^② 儒、道互补不正是中华传统文化的特色吗？这也是宋人同时树立两个典范的根源所在。

通过对宋代杜甫与韩愈、李白、陶渊明接受的比较，可以看出，宋人之所以最终选择杜甫作为典范，是因为杜甫和中唐萌芽之宋代文化精神具有深刻的一致性。这一比较也显示出文化是怎样以自己的强大力量选择、改造着前代的文化遗产，使之符合自己的需求。正如美国学者本尼迪克特博士所指出的：“一组最混乱地结合在一起的行动，由于被吸引到一种整合完好的文化中，常常会通过不可思议的形态转变，体现该文化独特目标的特征。”^③ 而在这一整合过程中，宋人对杜、韩、李、陶等人不同侧面的或强化，或淡化，或削减，或改造，也清楚地显示了他们各自在宋文化中所扮演的角色。很显然，在宋代文化的大舞台上，只有杜甫在几经波折之后成为主角，韩、李退居其次；而宋人对杜、陶虽不加轩轻，然陶氏提供的生活模式毕竟只是一种补充，它虽然必不可少，但就像在中国佛、道可以向儒学渗透，却不能取而代之，永远唱不了主角一样。从这个意义上讲，杜甫才是宋代文化中当仁不让的第一典范。

（原载《文史哲》2006年第3期）

① 华文轩编：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》，第988页。

② 丁福保辑：《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，第862页。

③ [美] 本尼迪克特著，张燕、傅铿译：《文化模式》，浙江人民出版社1987年版，第45页。

柳宗元文学的评价

黄云眉

柳宗元，这一个8世纪末9世纪初的杰出的中国文学家，这一个富有现实主义精神的古典文学家，不幸自宋代以来异口同声地对他的评价是：他的文学，无疑地可以方驾韩愈，他的品德，却比韩愈差得远了。唯一的理由，是他不应该依附了被他们一直目为掠夺政权的小人王叔文。这种评价，在今日的我们看来，不但歪曲了柳宗元本人的历史，同时也歪曲了唐代政治上新旧势力斗争的历史；因而它不但使人们对柳宗元的品德隔上了一片浓雾而无从认识，同时使人们对所谓可以方驾韩愈的柳宗元文学，也只能止于形式上的欣赏，技巧上的欣赏，而不复能认识到它的光辉的内容，这实在是中国文学史上的一个创伤。今日我们学习古典文学的要求，主要是在继承发展古典文学中的人民性和现实主义精神，柳宗元的文学，虽则有它的阶级的局限性，但大体是符合这种要求的。所以，我们以为必须以新的评价，来代替旧的评价，以全面的正确的评价，来代替片面的歪曲的评价，然后才能使这位杰出的作家的品德和他的作品的统一性，皓然呈露于读者之前，然后才能使读者对这位杰出的作家产生新的认识和新的崇敬，本文作者不自量力的企图就在于此。深盼读者对本文赐以纠正和补充，使纰缪孔多的本文，能成为研究柳宗元文学的一个开端。

一、柳宗元所参加的政治集团的进步意义

我们要了解柳宗元的品德和他的作品的统一性，必须了解他的品德和他的政治活动的统一性。他的政治活动，在中唐时代有没有它的进步意义，只要看他所参加的以王叔文为首的政治集团，是不是一个企图在政治上有所改革的新势力集团。我们知道唐代自科举制（始于隋代）为中小地主即新兴地主的仕进打开方便之门后，新兴地主和汉魏以来所谓“阀阅”的世族地主，渐渐形成了新的和旧的两个对立的阵营。虽则其间成分是错综的，关系是复杂的，而本质上不能不说是这两种新旧势力的斗争，也就是统治阶级中的进步的和落后的两种势力的斗争。这斗争，不消说，由于天宝以来土地自由兼并代替了均田制而更趋于剧烈。皇帝依靠科举制培养大批新官僚，原来的目的，也就在削弱世族地主的势力，以减轻他们给予皇帝本身利益的威胁。但由于皇帝对宦官的信赖远过于对新兴地主的信赖，尤其在宦官紧紧握住了军权的晚唐时代，新兴地主依靠宦官取得了政权，同时也在宦官鼻息下丧失了实际的政权，而王叔文进行政治活动的中唐末年，宦官的军权，即由于皇帝的猜忌从勋臣手中移转到他们手中的军权，还没有根深蒂固，宦官的势力，还没有上升到可以左右新旧斗争的程度，所以王叔文以“寒俊”（见《刘梦得外集九子刘子自传》）身份取得政权，还是直接出于皇帝——顺宗的信赖。这是新兴地主的政治改革运动在唐代下坡阶段中可以取得胜利的仅有的机会，而王叔文这个集团的产生，是赋予了这一个仅有的机会中的重大的政治任务的。当然，在王叔文短短的“十四旬有六日”的“执事”时期（见《唐柳先生集十三王侍郎母刘氏志》）中，我们还看不到有什么重大的政治改革的迹象，也更看不到这个集团的政治的改革纲领。可是我们已经看到：他们已把所有诸色逋负蠲免了；常贡之外的进奉都罢了；后宫及教坊

女妓 600 人被放出宫外了；残暴培克的李实贬官了；当时称为好宰相好谏官而被德宗遣逐的陆贽阳城也准备起用了。这一系列政令的发布，不能不说是他们的改革已经开了端。同时我们也已经看到：王叔文首先用“名位重而务自全”（见韩愈《顺宗实录》卷二）的旧官僚杜佑领度支监铁使而以自己副之；进一步用宿将范希明任左右神策京西北诸镇行营兵马使而以韩泰副之。集中原来操在旧官僚和宦官手中的财政权军权于自己手中，这是一切改革的先决条件，王叔文这个集团却在短短的时期中做了。由此可知这个集团是有它的重大的政治改革的企图的，而且是十分积极的。但这种残余旧官僚和宦官势力的根本计划，必然会引起他们的极度恐慌，同时会促成他们的顽强的联合抵抗；而当久病的顺宗退为太上皇的时候，这个站脚未稳的集团，又不幸失去了它的唯一的支持者，于是就被他们内外夹攻，狠狠地打下深渊去了。显然，这个集团的失败的原因，主要是由于没有正确估计当时新旧势力的比重而犯了急躁冒进的错误；然而不可否认，柳宗元所参加的这个集团，从历史发展的观点上来看，是具有它一定的进步意义的。

或者以为这个集团诚然有改革的企图，而它的成员良莠不齐，未必能负得起改革的任务，因而不免于失败。这话对别的改革集团来说，也许是一种理由，但不能适用于这个集团。这个集团，不但不是良莠不齐，我们还可以进一步肯定它是一个中国历史上较突出的人才集团。这不是我们在今日勉强为之翻案的话，王安石曾对这个集团中作为骨干的也就是后来同时贬官的柳宗元刘禹锡等八位司马作过如下的批判：

余观八司马，皆天下之奇材也。一为叔文所诱，遂陷于不义，至今士大夫欲为君子者，皆羞道而喜攻之。然此八人者，既困矣，无所用于世，往往能自强以求列于后世，而其名卒不废焉。（《临川集》卷七一《读柳宗元传》）

以八司马为“奇材”，除王安石外，似乎还没有第二人说过，这是王安石对这个集团不肯随声附和的公允的批判，也就是这个集团负得起改革的任务的一种证明，但王安石又说：“一为叔文所诱，遂陷于不义”，这还是不彻底的看法。（苏轼《续朋党论》：唐柳宗元刘禹锡使不陷叔文之党，其高才绝学，亦足以为名臣矣。也和王安石看法一样。）试想王叔文本身不是一个富有组织能力的人才，为什么八司马之流的“奇材”，会和他结成“死交”“死友”？（见《顺宗实录》五《资治通鉴》二三六《新旧唐书·王叔文传》）反过来说，假使八司马不是富有积极性的人才，也不可能鉴别这个“以暮待诏”的帮闲的“寒俊”于牝牡骊黄之外。这一个结合，不仅是彼此成分上的结合，同时也是在彼此品德才能的互相认识上为了同一的政治改革的目的的结合。所以尽管挟着成见的《新唐书》作者对王叔文加上“浅中浮表”“沾沾小人”这一类轻蔑的名词，也到底找不出他的“不义”的具体罪状。实际上所谓“浅中浮表”“沾沾小人”等名词，不过是士大夫——不论世族出身或科举出身的士大夫瞧不起暴起用事的“寒俊”的一般口吻。王安石对王叔文的估计不足，也是从这个角度出发的。

然而我们知道，中国历史上的每一次改革运动，包括王安石自己的变法在内，总是被大地主及其帮闲帮凶的士大夫们看做小人攘夺政权的一种手段。王叔文的改革集团，自然不能例外。这个集团最早被描摹成为一个无耻的小人集团，是韩愈所编的《顺宗实录》及其所作的《永贞行》。（《昌黎集》三）《顺宗实录》到底还有客观事实及其他方面的顾忌，不能任情低昂；《永贞行》则纵笔所之，满纸都是颠倒黑白的話了。这里不遑一一为之质证，但从《永贞行》的把宦官拥有的武装，硬说成是“天子自将非他师”，把王叔文集团的不次拔擢人才，譬之为“狐鸣泉噪争署置”的句子来看，出身于中小地主的韩愈，显然是站在旧阵营方面来说話的。而韩愈作此诗的动机，还掺入了

不少的私人的仇恨成分。韩愈德宗贞元十九年（803年）阳山令之贬，据皇甫湜所作《韩文公神道碑》（《皇甫持正集》卷六），是为了上疏说关中旱饥的事，这和韩愈赴江陵途中寄赠三学士诗（《韩集》卷一）所述完全吻合，（史本传说他为谏官市而遭贬是错误的。）而诗中有“同官尽才俊，偏善柳与刘，或唐语之泄，传之落怨仇，二子不宜尔，将疑断还否”的话，可见他曾无中生有地怀疑过他的遭贬是因为柳宗元刘禹锡泄语于王叔文之故，所以当王叔文失败时，他便作《永贞行》大肆丑诋。韩愈文字往往为感情所左右，编《顺宗实录》写李实很坏，而他以前《上李尚书书》（《韩集》卷一五）却极其恭维之能事。丑诋王叔文和恭维李实，不正是韩愈为感情所左右的同样缺乏正确性的文字吗？可是柳宗元的品德及其所参加的政治集团的被人们歧视和唾弃，韩愈的《顺宗实录》，尤其是《永贞行》，竟成为最有力的根据，这是我们在今日应该替他们提出控诉的一件久被压下的公案。

由此得出结论，柳宗元的参加以王叔文为首的政治集团，不是像过去士大夫们所说的为了什么“逐臭市利”（见《旧唐书·卢杞等传论》），“侥幸一时”（见《新唐书·章王陆刘柳程传赞》），而甘心依附小人，或者说是为小人所诱，而陷于不义，以致丧失平生操守，而是由于他的只有几百亩田（见《柳集》卷三〇《寄许京兆孟容书》）的中小地主的思想意识的积极的一面，使他清楚地看到了当时政治上旧势力的落后性和新势力的进步性，然后才参加这个在他以为符合他的政治改革愿望的集团的。所以我们认为一切为了他参加这个集团而给予他的品德上的谯呵和惋惜，都是毫无事实根据的诬蔑，都是对他的具有进步意义的政治活动的历史的歪曲。我们今日只有先搞清柳宗元历史上同时也就是唐代历史上的这一件旧公案，然后才可以了解柳宗元的政治活动和他的品德的统一性，才可以进一步了解他的品德和他的作品的统一性。

二、柳宗元的政治斗争性在文学中的体现

弄清柳宗元所参加的政治集团的进步意义，一方面可以使柳宗元的品德得到应有的崇敬，一方面也可以使柳宗元文学的现实性得到更正确的了解。我们知道中国古典文学的不朽作品中，只有那些害怕真实，不敢反映真实的伪善君子，才找不到他们的片言只语，其余，即使他在行为上“瑜不掩瑕”，而他的少量作品，还是具有一定的现实性。我们对待古典文学，对待祖国这份长期积累的宝贵遗产，绝不能抱着求全责备的态度，使一部分优秀的作品，因为作家的品德较差而遭到贬损，但作为一个进步的作家来说，他的品德和他的作品是不会不统一的。柳宗元就是这样一个品德和作品统一的杰出的作家。

柳宗元在王叔文集团中号为最积极的分子，这从柳宗元《寄许京兆孟容书》所说“宗元于众党人中罪状最甚”这句话可以反证出来。柳宗元为什么会这样积极呢？我们诚然可以说：由于他的父亲殿中侍御史柳镇的刚强无畏的精神的感染，由于和他亲善了十年的王叔文（《寄许京兆孟容书》：宗元早岁与负罪者亲善。同卷《与萧翰林伋书》：与罪人交十年。）的“奇特”（见《旧唐书·柳宗元传》）的鼓励，更由于当他自御史里行做了唐代号为清要的礼部员外郎的时候还只有33岁的壮年热情的昂扬等因素；但主要应该说是由于他的中小地主的另一面积极性的滋长，使他有可能成为向世族地主旧官僚的传统势力传统说教作斗争的一员猛将。虽则柳宗元的政治活动，即他的具有进步性的实际斗争是失败了，而且它的内容也已被一种传统的诬蔑即被当作小人攘夺政权的手段的诬蔑所湮没了，可是柳宗元和旧阵营的传统势力传统说教作斗争的理论，在当时乃至在后来，却始终英勇的姿态，保留在他的哲学著作及部分的文学作品中。而这些斗争理论，正是证明柳宗元实际斗争的进步性的最有力的根据。为了证明

柳宗元文学的人民性和现实主义精神，我们也有必要把这些理论在这里简单地综述一下：

柳宗元在《永州铁炉步志》（《柳集》卷二八）一文里说：

今世有负其姓而立于天下者，曰，吾门大，他不我敌也。问其位与德，曰，久矣其先也。然而彼犹曰我大，世亦曰某氏大，其冒于号，有以异于兹步者乎？

显然，这是柳宗元给予当时世族地主名不副实的在社会上的传统威信的一种否定。而柳宗元在非国语下驳斥晋文公以族的远近分官的远近说：

官之命宜以材耶？抑以姓乎？文公行霸而不知变是弊俗，以登天下之士，而举族以命乎远近则陋矣。若将军大夫必出旧族，或无可焉，犹用之耶？必不出乎异族，或有可焉，犹弃之耶？则晋国之政可见矣。

这种命官“以材”不“以姓”的主张，和他的著名的《封建论》（《柳集》卷三）批判封建制“继世而理”及世大夫世食禄邑，因而产生不肖居上贤者居下的不合理现象，显然同样是借古喻今给予当时世族地主旧官僚名不副实的在政治上的传统威信的又一种否定。基于这种传统威信也就是传统势力的否定，所以他作《六逆论》（《柳集》卷三）驳斥《左传》远间亲新闻旧以为乱本的看法说：

夫所谓远间亲新闻旧者，盖言任用者之道也。使亲而旧者愚，远而新者圣且贤，以是而间之，其为理本亦大矣，又可舍之以从斯言乎？

他以为只要是新者远者的品德才能优越于旧者亲者，则不但可以

而且是应该远间亲新闻旧的。这就说明了柳宗元所参加的新势力集团向旧势力集团进攻并取而代之的合理性和必要性。以上是柳宗元对传统势力的斗争理论的大概。

所谓传统说教，无非是剥削阶级企图用天道鬼神之类“渺茫荒惑无可准”（见《柳集》卷三一《与韩愈论史官书》）的话，来说明剥削和被剥削之间存在着先天性和合理性，这正是和剥削阶级的传统势力的巩固分不开的。柳宗元和这种传统说教展开斗争，旗帜异常鲜明。例如替统治者说教的人，首先总是喜欢把天说成有意志有感情的东西，统治者便是它的代表，因而他们把统治者最主要的镇压人民反抗的工具所谓刑赏之柄，（广义的刑，包括武装在内。）硬说成是天的赏罚；柳宗元作天说（《柳集》卷一六），直指出“天不能赏功而罚祸”，在《非国语》下《伐宋》篇里，也指出“天诛”的无征，而他的断刑论（《柳集》卷三），又把统治者那套“赏以春夏，刑以秋冬”的把戏揭穿了。但更主要的，是董仲舒司马相如刘向扬雄班氏父子之流，都曾企图找什么“瑞物”当做皇帝受命于天的根据，来证明皇帝及整个统治阶级的统治权即剥削权的先天性和合理性；而柳宗元公然在献给皇帝的歌颂文章中，指出皇帝“受命不于天于其人，休符不于祥于其仁”（见《柳集》卷一《贞符序》），把皇帝和天区别开来，也就等于把一切传统势力和天区别开来，天人分了界，一切传统说教也无所附着了。柳宗元的《非国语》一书，就是基于这种天人分界即宇宙是自己存在的客体的认识上，而企图给予一切巫史卜祝之类的传统说教以集中的打击。这是一部和王充《论衡》一样富有逻辑性的批判著作，是一部被过去士大夫们当做离经叛道的危险读物，所以作《非非国语》的人竟有四人之多，虽则他们的书都不幸而不传。（见《朱彝尊经义考》二〇九）以上是柳宗元对传统说教的斗争理论的大概。

总之，柳宗元是一个在政治上斗争性很强的人。他的文学，就是他的这种斗争性通过现实的反映。离开柳宗元的政治活动和政治思想而企图了解柳宗元文学的精神实质是困难的。过去对柳宗元的政治活动，既给予了不可容忍的歪曲，对他的政治思想，则不认为有危险性，认为无足重轻而搁在一边，因而对他的文学，也就不可能有正确的了解。本文所以不惮辞费，把柳宗元的政治活动政治思想搞个明白，目的就是为了找出柳宗元文学的现实性的根源所在。

柳宗元自顺宗永贞元年（805年）贬为邵州刺史，不到半路，又贬为永州司马，直到宪宗元和十年（815年）才迁为柳州刺史，至十四年（819年）死在柳州。那时他才只有47岁。他的文学作品，大部分写在贬官以后的14年中。而这14年中，他依然不断地被他的政敌们当作“下石”的主要对象。所谓“有喙有耳者相邮传作丑语”，（见《柳集》卷三〇《与裴埴书》）所谓“万罪横生，不知其端”（见《与萧翰林俛书》）这一类的话，虽则是在他37岁时说的，可能以后的十年，情况会有些改变，但可以断言不会改变到被他的政敌们淡然相忘的程度。因此，这14年充满着愤然悲哀抑郁的谪居生活，严重地影响了柳宗元的身体健康（见《柳集》卷三〇《与杨京兆凭书》），甚至缩短了他的生命。然则使柳宗元由一个失败的政治家，变为一个成功的文学家，它却有着极大的帮助。没有一件具有高度技巧的作品不从自己高度的锻炼中得来；也没有一件成功的作品的内容不从自己长期的实际生活的体会中得来。假使柳宗元的文学，不通过他的14年的忧患生活，他在技巧上既不可能付出足够的劳动量，而他对于剥削阶级的政治罪恶及其腐朽本质，也不可能得到进一步的体会，这是可以想见的事。

诚然，我们应该承认柳宗元出身中小地主阶级，他的品德和作品，不可能完全离开他自己阶级的范畴。他在品德上，由于禁不起政

敌们的“下石”的长期威胁，及禁不起谪居生活的长期折磨，曾不止一次地向当路作过“量移”的要求；他在作品上，也基于同样原因，尽可能使自己的愤怒悲哀抑郁披上了闲适的外衣，而他的暴露现实，尤其是政敌们的罪恶现实，则尽可能采取寓言形式，以避免增加政敌们的仇恨，或者增加他们的“下石”资料。这些软弱的表示，都不能不说是柳宗元受了地主阶级思想意识的影响，当然也包括封建社会的历史条件的局限性在内；可是我们依然可以肯定柳宗元在政治上是一个斗争性很强的人。他的软弱有一定的限度。他会和比较接近的旧官僚周旋甚至向他们乞援，但不会和政敌们无条件地妥协。他的文学，始终是他的这种斗争性的反映。尽管形式受了一定的限制，而它的精神实质，并不因此而有所丧失。这固然由于柳宗元的文学技巧，已到了可以游刃于任何形式中而感到恢恢乎有余地的熟练程度，也充分表现了柳宗元斗争性的强度几乎贯彻到他的文学作品的全部。请申论之如下：

我们知道柳宗元的全部创作中，只有他的记山水和学陶诗等作品，表示他对闲适的追求。换句话说，就是表示他对政治的淡漠。这似乎是他的全部创作中的一种相反的类型，但实际并不如此。说得深入些，反而是一种更痛苦的真实的反映。柳宗元的以散文描写山水形象，确实具有“纵心独往，一无所依藉”（见《方望溪集》卷五《书柳文后》）的创造性的高度技巧。他以多样的深入的生动的笔法，渲染出大自然的真实的美好，确实比那些卓越的山水画家，有过之无不及。假使我们认为王维“诗中有画”的评语是恰当的，那么我们说柳宗元“文中有画”，应该是更恰当的评语了。但从本质上来看，这不过是柳宗元选择了一种为他的政敌们侦察视线所不及的对象——山水，作为他集中的创作劳动的对象，来强制转移他的愤怒悲哀抑郁的情绪而已。而且这种情绪，也不可能完全隐蔽，除他的《愚溪对》

(《柳集》卷一四)外,也常常可以碰到把山水的遭遇当作自己的遭遇这一类的话。柳宗元长期地处在“还顾泥涂备蝼蚁,仰看栋梁防燕雀”(《柳集》卷四三《歧鸟词》)、“草中狸鼠足为患,一夕卜顾惊且伤”(同卷《笼鹰词》)的高度警惕下,他的脑筋里不会有闲适的成分是必然的。所以愈装闲适,也就愈觉痛苦。柳宗元《对贺者》(《柳集》卷一四)一文里曾说“嘻笑之怒,甚乎裂帛,长歌之哀,过乎恸哭,庸讵知吾之浩浩,非戚戚之尤者乎!”这种被长期的内外矛盾的痛苦压榨出来的话,可以说是柳宗元替自己所有一切闲适的文字,下了一个最真实的注脚。

现在进一步来看柳宗元的暴露现实的作品。我们已说过他的暴露现实,是尽可能采取寓言形式的。假使我们可以说柳宗元的闲适文字,反而是柳宗元一种更痛苦的真实的反映,那么我们也可以说柳宗元的寓言形式,反而是柳宗元一种更尖锐的现实主义精神的反映。请先举柳宗元的《憎王孙文》(《柳集》卷一八)证之,这篇文章,照我们的看法,显然是把他的政敌们即残酷地剥削人民的旧官僚集团比作王孙,而把自己的能相对地照顾到人民利益的政治集团比作猿群。他在序中说猿和王孙,是“居异山,德异性,不能相容”的两种动物。猿“不践稼蔬,木实未熟,相与视之谨,既熟,嗥呼群萃然后食,衍衍焉。山之小草木,必环而行,遂其植。故猿之居,山恒郁然”。这不是明明在说他自己的政治集团,能相对地照顾到人民利益吗?相反,王孙“好践稼蔬,所过狼藉。披攘木实,未熟,辄齧投注。……山之小草木,必凌挫折挽使之瘁,然后已。故王孙之居,山恒蒿然。”这不是明明在暴露他的政敌们即旧官僚集团的剥削人民的残酷的罪行吗?这两个政治集团,由于落后和进步的敌对性的存在,必然互相排斥,新势力大,则旧集团走下了统治地位,旧势力大,则新集团仍会遭到失败,这是新旧势力的斗争过程中所不可避免的曲折现

象，所以他接着说：“猿群众则逐王孙，王孙群众则齧猿。”虽则“猿弃去终不与抗”的话，是柳宗元及其集团失败后受了阶级意识影响的软弱的表示；但他到底对他的政敌们加在人民身上的罪行，表示了无比的憎恨，且进而对纵容他们的昏暗的统治主加以诘责，所以文中再三地说“王孙兮甚可憎”！再三地说“山之灵兮胡不贼”！“山之灵兮胡独不闻”！“山之灵兮胡逸而居”！我们再以柳宗元的《宥蝮蛇文》（同卷）证之。此文也显然是对他的政敌们说的。他比喻他的政敌们为蝮蛇，以为他们的肆毒逞凶，也和王孙一样，是他们的赋性使然，所以他说：“凡汝之为恶，非乐乎此，缘形役性，不可自止。草摇风动，百毒齐起，首拳宥努，哺舌摇尾，不逞其凶，若病乎己。世皆寒心，我独悲尔！”对王孙则憎恨，对蝮蛇则宽宥，憎恨是他们的行，宽宥是他们的性。但他最后仍给予他们一个严重的警告：“呜呼悲乎？汝必死乎！毒而不知，反讼乎内，今虽宽焉，后则谁贲！”我们知道柳宗元这两篇文章中的所谓性，实际是我们今日的所谓阶级意识，当然柳宗元还没有这种自觉的可能，所以当他的斗争性遭到挫折的时候，他会不自觉地产生了一定限度的软弱性。不过这种软弱性，并没有淹没了他的斗争性，它只是使他的文学形式，改变得比较隐蔽些，这两篇文章便是其例。我们可以设想，假使柳宗元不采取这种比较隐蔽的文学形式，他在他的政敌们的围绕的侦察下，是不可能这样无保留地抨击他们的罪行的。他的《骂尸虫文》（同卷），正是他的政敌们“伺人隐征辄籍记”的侦察行动的写照，也是他所以不能不提高警惕而采取这种文学形式的说明。同时，此文本身也正由于他采取了和上述两文同样的形式，他才能把他的政敌们的罪行狠狠地骂一顿。但这并不等于说，在柳宗元的作品中，关于揭发剥削阶级的腐朽本质的寓言形式是固定的，是死板的。除上述三文的形式外，他也曾用最一般的寓言形式，如《螾蝮传》（《柳集》卷一七）借一个善负的小虫，刻

画剥削阶级的一般的贪污形象；他也曾用半寓言的形式，如《乞巧文》（《柳集》卷一八）把当时官僚们的卑鄙无耻的巧，和他自己的拙，做了一个多方面的生动的对比，而这种对比，却不是从寓言本身的刻画中衬托出来的。而且，柳宗元采取的寓言形式，虽则考虑到自己的安全问题，但同时仍在考虑这种比较隐蔽的文学形式是否能更尖锐地暴露现实。如果他觉得暴露某些现实不必用这种形式，或者用了不能更尖锐甚至不够尖锐的时候，他就以公开揭发的姿态出现了。例如柳宗元的《捕蛇者说》（《柳集》卷一六），借一个姓蒋的以捕毒蛇当田租的人，来控诉天宝以来60年中农民在愈来愈甚的横征暴敛下所过的痛苦生活：

自吾氏三世居是乡，积于今六十岁矣。而乡邻之生日蹙，殫其地之出，竭其庐之入。号呼而转徙，饥渴而顿踣，触风雨，犯寒暑，呼嘘毒疠，往往而死者相藉也。曩与吾祖居者，今其室十无一焉；与吾父居者，今其室十无二三焉；与吾居十二年者，今其室十无四五焉。非死即徙尔，而吾以捕蛇独存。

为了逃避租税，12年中，户口竟为之减少一半，则剥削的程度可以概见。捕蛇的人接着说：

悍吏之来吾乡，叫嚣乎东西，隳突乎南北，哗然而骇者，虽鸡狗不得宁焉。

这和柳宗元的田家诗所说：

里胥夜经过，鸡黍事筵席。各言官长峻，文字多督责。东乡后租期，车毂陷泥泽，公门少推恕，鞭扑恣狼藉。

又同样证明了剥削阶级所以能达到残酷的剥削目的，就是一贯依

靠这种残酷的压迫手段的。这种公开揭发的形式，用在描写英雄人物的时候，更可以生动地结合起来。例如柳宗元的《段太尉逸事状》，除了它把一个沉着机智勇敢仁慈的段秀实的英雄人物的性格渲染得十分鲜明，可以看出柳宗元描写的人物形象，不亚于描写山水形象的高度技巧外；此文主要的一面，还是在它公开揭发了安史之乱以后那些拥兵自重的悍将们肆无忌惮地掠夺人民土地虐待人民生命这一残酷的现实。它所叙述的两件事：一、在邠州的领行营节度使尚书郭晞，纵容他的军队“日群行丐取于市，不赚，辄奋击折人手足。椎釜鬲瓮盎盈道上，把臂徐去。至撞杀孕妇人”。而当段秀实任都虞侯时，“晞军士十七人入市取酒，又以刃刺酒翁，坏酿器，酒流沟中”，被段秀实“列卒取十七人，皆断头注槩上，植市门外，晞一营大噪尽甲。”二、泾州大将焦令谿“取人田自占数十顷，与农曰：‘且熟，归我半。’是岁大旱，野无草，农以告谿。谿曰：‘我知人数而已，不知旱也。’督责益急”。而当营田官段秀实替这个“且饥死，无以偿”的农民要求宽免时，他甚至愤怒到拿段秀实的很谦逊的判词，铺在这个农民的背上，狠狠地“以大杖击二十垂死”。这里所指出的，就是当时剥削阶级的罪恶的现实。关于段秀实本身和这些罪恶势力作斗争的叙述，这里不再举引。我们以为唯有通过这种残酷的现实的暴露，才能正确地塑造段秀实的热爱人民及其和剥削阶级罪恶势力作斗争的英雄人物的形象。也唯有通过柳宗元自己的斗争性，通过他自己对这些剥削阶级的罪恶的憎恨和他自己对人民生活痛苦的同情，他的高度的艺术性，才可能深化并丰富这个主题的思想性。由此我们可以肯定：柳宗元文学上所反映的人民性和现实主义精神，不论在何种形式下，隐蔽的或非隐蔽的，都有他的始终不渝的政治斗争性不断地做它们的动力。所以我们也可以说，柳宗元这种斗争性，是柳宗元文学的生命。

过去的有些士大夫们，看到柳宗元那些仿骚体的作品如《惩咎

赋》（《柳集》卷二）等，以为柳宗元已从他的忧患生活中，认识了过去在政治上所犯的错误的，因而对他表示了“成人之美”的“君子”的宽大（参阅晁补之《鸡肋集》卷三六《续楚辞序》），我们以为这对柳宗元的斗争性来说，依然是一种很大的诬蔑。柳宗元始终没有承认过他在政治方向上曾犯了什么错误。《惩咎赋》说：

曩余志之修饬兮，今何为此戾也？夫岂贪食而盗名兮，不混同于世也。将显身以直遂兮，众之所宜蔽也；不择言以危肆兮，固群祸之际也。

“不混同于世”，正是柳宗元和政敌们斗争时坚持政治方向的表现，因而当他的斗争将失败而未失败时，他“犹断断于所执”，及其已失败，而政敌们还向他进攻时，他只准备一个“蹈前烈而不顾”。这样，我们可以说柳宗元的《惩咎赋》，就是他承认过去在政治上所犯的错误的根据吗？柳宗元的《瓶赋》（《柳集》卷二）说：“何必巧曲，徼觊一时？”《乞巧文》说：“抱拙终身，以死谁惕！”都证明了柳宗元是不肯变节不肯妥协的人。而更难能可贵的，是柳宗元的全部作品中，没有说过已被诛死的王叔文一句坏话，相反地，他在《乞巧文》中，曾表示“贬名绝命，不负所知”的态度；在《梁丘据赞》（《柳集》卷一九）中，则把宦官李忠言比作梁丘据，把王叔文比作晏子，说“晏子躬相，梁丘不毁，恣其为政，政实允理”。因而对王叔文的死，表示他的不胜遗恨说：“梁丘可思，又况晏氏，激赞梁丘，心焉孔瘁？”我们从他的不因生死祸福而改变的对王叔文的尊信之笃，更可以进一步证明他的不肯变节，不肯妥协，是由于他对他所参加的政治改革集团的进步意义有了深刻的认识。这样，我们还可以说柳宗元已从忧患生活中认识了过去在政治上所犯的的错误的那种恰恰相反的话吗？因此，我们必须“璧还”那些士大夫们给予柳宗元的“成人之

美”的“君子”的宽大，我们才可以清楚地看出柳宗元的政治斗争性体现在他的全部文学作品中的真实意义。

三、柳宗元文学在唐代古文运动中所起的领导作用

随着世族大地主阶级的发展而发展的专门致力于声病对偶的形式美的骈体文学，经过唐代以韩愈柳宗元为首宋代以欧阳修为首的两次古文运动即散文运动的打击后，终于开始走上衰亡的道路。我们知道古文运动的胜利，不只是少数领导者主观努力的成就，而是新兴地主在文学上同时在政治上长期斗争的结果。但这不等于说参加文学斗争的人，同时就是参加政治斗争的人。这两种斗争的结合，是历史的结合。领导和参加斗争的人，自己都还不可能认识到这两种斗争的统一性，因而这两种斗争的进行，在他们的主观上，还是各不相谋的。韩愈和柳宗元，同为新兴地主，同为古文运动的领导者，而柳宗元的政治斗争，终不为韩愈所了解，这就是一个主要理由。柳宗元的参加王叔文的政治集团，在韩愈看来，是十足的柳宗元品德堕落的表现，他的被斥，是他这种品德堕落的必然结果。所以柳宗元死后，韩愈为他撰墓志，虽则十分含蓄地说：“子厚前时少年勇于为人，不自贵重，顾藉谓功业可立就，故坐废退。”又说“使子厚在台省时，自持其身，已能如司马刺史时，亦自不斥”云云，但很显然，这不过是韩愈以怜悯代替譏呵罢了。反过来说，柳宗元在政治上有他的斗争性，而从整个的文学斗争来看，柳宗元所发挥的领导作用，没有像韩愈那么巨大，也是不可否认的事实。主要的原因是：

一、在指示文学改革的方向上，韩愈较柳宗元为明确。骈文到了唐代，虽则本质上已不符合新兴地主的要求；但在唐代初年，他们的

绝大多数，固然笼罩在“文选烂，秀才半”的烟瘴里，即到中唐末年，这种应试文字，连韩愈自己作的，自己看了，也以为“乃类于俳优者之辞，颜忸怩而心不宁者数月！”（见《韩集》卷一六《答崔立之书》）而韩愈自己作的非应试的“俗下文字”，同样地他自己以为“下笔令人惭，及示人，小惭者亦蒙谓之小好，大惭者即必以为大好矣！”（见《韩集》卷一七《与冯宿论文书》）换句话说，它和应试文字，不过是五十步百步的区别。可见当时除了一部分新兴作家对骈文表示厌薄，而少数骈文高手如陆贽等的作品，也能从实际要求出发，有了散文化的迹象外，由于骈文和利禄的强固结合，多数进士出身的所谓文人，还是不自觉地搞那“陈陈相因”的浮泛堆砌的“选体”的老一套。所以韩愈领导的这个萌芽于六朝的古文运动，从实际斗争的形势来说，还是处在一个相当艰苦的阶段。明确地指示改革的方向，对推进这个相当艰苦的运动是必要的。我们知道韩愈借以号召文学改革的所谓古文，它的作用，只是从历史的久暂上，说明散文比骈文为先进的文体而已。他的文学改革的真正的方向，不是叫人们去学习东汉以前的散文而是叫人们在学习旧散文的基础上，进一步建立一种更富于表达力的新散文。他主张写作必须创造词汇，所以说“惟古于辞必己出”（见《韩集》卷三四《南阳樊绍述墓志铭》）。而在《韩集》卷一八《答刘正夫书》中，也说为文宜师古圣贤人，但只是师其意不师其辞），又说“唯陈言之务去”（见《韩集》卷一六《答李翊书》）。王安石不从文学改革的意义上来了解务去陈言的积极性，所以《临川集》三十四有韩子诗说，力去陈言夸末俗，可怜无补费精神）。同时主张写作必须讲究语法，所以说“文从字顺各认识”（见《樊铭》）。这是韩愈建立新散文的两大骨干，也是韩愈在当时历史条件下提高文学机能的最有效的两大指示。通过这些指示，无疑地会使新兴作家们有信心为了推翻递嬗八代而仍有“余勇可贾”的旧文学而斗

争，有信心为了建立词汇更充实，语法更自然的新文学而努力。我们认为韩愈文学改革主张的进步一面，就在于此。现在来看柳宗元对当时文学的改革有没有像韩愈那样明确的方向。我们知道柳宗元的《答韦中立书》（《柳集》卷三四），在过去是和韩愈答李翊书答尉迟生书（《韩集》卷一五）同样看做提供自己写作经验的极宝贵的报告的。这篇报告的大意：首先说在写作的时候，必须理会写作的严肃性，端正自己的态度，不夹杂着一点“轻心”“怠心”“昏气”“矜气”。次说写作必须做到又“奥”又“明”又“通”又“节”又“清”又“重”6个字。这6个字是对立的，是应该互相补偏救弊的。然后归结到写作的精神实质，应该本之书诗礼春秋易等古圣贤的经传著作，再参之穀梁孟荀庄老国语离骚史记诸书，以吸收融会它们不同的优点。这就是柳宗元散文应该怎样写作的具体的指示。这种指示，确实是柳宗元自己从吸收融会旧散文的精华而超跻到旧散文所未到的境界的实际经验，但不容易使人们由此便跳出旧散文的范畴。它和韩愈所指示的文学改革的方向，即建立一种比旧散文更富于表达力的新散文的方向，还是有相当的距离的。我们看到李翊曾以“笑哂之状”为例，申述韩愈所说的务去陈言的必要性（见《李文公集》卷六《答朱载言书》。《唐文粹》卷八五《朱作王》）；而皇甫湜称韩愈的“章妥句适”（见《皇甫持正集》卷六《韩文公墓铭》），又是讲究语法的必要性的说明。韩门弟子，转相传授，都朝着这个文学改革的方向而前进，而柳宗元在文学的改革运动中，却不容易找出他的传授源流，这就是由于他的指示文学改革的方向没有韩愈那样明确的缘故。

二、在达成文学改革的愿望上，韩愈较柳宗元更为坚决。为了便于领导及推进这个相当艰苦的古文运动，除方向的明确外，师弟子关系的建立也是必要的。有了师弟子不断地转相传授，运动才能不断地产生力量，扩大力量。但这种自魏晋以来早就漠视的师弟子关系，恰

恰要在这种阻力横生的文学改革的领导关系上重新建立起来，是一件十分困难的事。我们应该肯定：韩愈无视一切地把文学改革的责任担负起来，同时无视一切地把有利于文学改革的师弟子关系建立起来，假使没有高度的热情，谁也不愿去尝试这种困难的，虽则他的热情成分中，还占有应该被批判的道统观念。柳宗元答韦中立的书，曾述及韩愈因称师而遭遇困难的事实说：

今之世不闻有师，有辄哗笑之以为狂人。独韩愈奋不顾流俗，犯笑侮，收召后学，作师说，因抗颜而为师。世界群怪聚骂，指目牵引，而增为言辞，愈以是得狂名。居长安，炊不暇熟，又挈挈而东，如是者数矣。

这里指出韩愈因称师而得狂名，甚至不安于其位，显然不是人们对师弟子关系的一种简单的“吠怪”行动，而是人们嫉视韩愈把这种关系运用在文学上的一种卑鄙的打击行为。然而韩愈对师弟子关系的建立，却依然用他的高度的热情来贯彻它，甚至屡去其位而不悔，这证明韩愈在达成文学改革的愿望上是十分坚决的。现在来看柳宗元对达成这种愿望没有韩愈那样的坚决。柳宗元的《答韦中立书》，一方面虽则指出韩愈因称师而遭遇到的实际困难情况，一方面又很详尽地提供了自己的写作经验，足见柳宗元对韩愈的领导古文运动，不是没有“桴鼓之应”的愿望。不但柳宗元自己有这个愿望，韩愈也有把这个领导责任分寄在柳宗元身上的愿望，这从柳宗元《答韦珩示韩愈相推以文墨事》一书（《柳集》卷三四）可以证明；不但韩愈有这个愿望，即来学的作家们，也有把这个领导责任，由柳宗元和韩愈一同来担负的愿望，这从柳宗元《答严厚舆论师道书》（《柳集》卷三四）中所说“人之所见有同异，吾子无以韩责我”的话可以证明。可是柳宗元对师弟子的关系，始终没有像韩愈那样公开地建立起来。当他政治

活动未失败以前，已避师弟子名而不居，他在《报袁君陈秀才书》（《柳集》卷三四）中，解释他避师弟子名的原因，说“其所不乐为者，非以师为非，弟子为罪也。有两事，故不能：自视以为不足，一也；世久无师弟子，决为之，且见非，且见罪，惧而不为，二也”。这两个原因，主要在后者的惧而不为。那么，可以理解，到了政治活动失败以后，还被政敌们当作“下石”的主要对象的他，自然更不敢“銜怪于群目，以召闹取怒”（见《答韦中立书》）了。固然，这并不等于说他没有做实际的文学改革的领导工作。他在《报袁君陈秀才书》中说：

往在京师，后学之士，到仆门日或数十人，仆不敢虚其来意，有长必出之，有不至，必基（基作教字解）之。

在《答贡士廖有方论文书》（《柳集》卷三四）中也说：

吾在京都时，好以文笼后辈。由吾知名者，亦为不少焉。

而韩愈柳子厚墓志，又说道：

衡湘以南，为进士者，皆以子厚为师。其经承子厚口讲指画为文词者，悉有法度可观。

可见在谪居以前乃至谪居以后长期的忧患生活中，他对这种领导工作，都表现了一定的热情。但我们以为他在京师时，既有了不少的后学之士到门请益，他只是为了见非见罪，不敢公开建立师弟子关系，则韩愈所谓“衡湘以南，为进士者，皆以子厚为师”的话，也不是指正式的师弟子关系。柳宗元的始终不敢公开建立师弟子关系，就是由于他的达成文学改革的愿望，没有韩愈那样坚决的缘故。

以上是柳宗元在唐代古文运动中所起的领导作用为什么会比韩愈为差的主要原因。但这仅仅是指韩柳两人在领导作用上的比重而言，

实际上，这个古文运动，有了韩愈，不能没有柳宗元。理由是：根据韩愈的三传弟子孙樵的话，他自己“尝得为文真诀于来无择，来无择得之皇甫持正，皇甫持正得之韩吏部退之”（见《孙樵集》卷二《与王霖书及与友生论文书》）。而苏轼则以为“学韩而不至者为皇甫湜，学皇甫湜而不至者为孙樵。自樵以降，无足观矣”（见《上欧阳内翰书》）。确实，唐代自孙樵以降，再没有一个像样的散文作家，能当韩门嫡派之称；但即使是韩愈的“亲炙”弟子皇甫湜，他的文集中，也不容易找到一二首可以和柳宗元颀颀的杰出的作品。可见只有柳宗元，才是一个和韩愈同样能“取扬马之雄奇万变而纳之于薄物小篇之中”（《曾国藩圣哲画像记》）的具有高度技巧的散文家，韩门弟子，没有一个人能及得他。这从散文本身的成就上，说明唐代的古文运动，除了韩愈外，柳宗元应该是主要的领导者。其次，这个运动的斗争对象既是骈文，那么只要是优秀的散文作者，只要他能在群众中树立起散文的威信，就不能不承认他是一种可以加强这个运动的力量。所以不论培养何种形式的散文作者，应该同样是斗争的手段。柳宗元虽则没有明确地指示从旧散文发展到新散文的方向，也没有公开建立师弟子关系，而向他请益的人，不管他得意失意，总是那么源源而来，可见他的散文，由于他的培养作者之多，已在群众中树立起广泛的威信。这从散文作者的培养上，说明唐代的古文运动，除了韩愈外，柳宗元也应该是主要的领导者。由此我们可以肯定：唐代的古文运动走向胜利，固然依靠新兴地主共同在文学上同时在政治上的长期斗争；而就领导者所发挥的作用来说，柳宗元和韩愈之间，虽则有他们一定的区别，基本上可以说是双轮两翼，不可偏废的了。

然而唐代的古文运动，由于领导者韩愈同时又是儒学复兴运动的领导者，他在本质上，不可能认识到这两种运动同时符合新兴地主要求的运动，而在形势上，他却看出了这两种运动同时有着它们的前途

的。于是不期而然地产生了一种不正确的领导思想。他主张把文和道结合起来，使文为道的手段，道为文的目的。这样，他可以一身二任做这两种运动的领导者了。这样显然从道统观念出发把文学隶属于儒学的主张，可能对推进儒学运动有一些暂时性的帮助，而对文学运动的发展，却是一种很大的阻力。我们以为韩愈毕竟只是一个杰出的文学家。他对儒学，对佛老，乃至对杨墨诸家之说的研究和批判，都是不够或不够深入的。所以苏轼一方面为了欧阳修以韩愈的继承者自居，不能不恭维韩愈是一个“文起八代之衰，道济天下之溺”（见《韩文公庙碑》）的人，一方面又说“韩愈之于圣人之道，盖亦知好其名矣，而未能乐其实。……其待孔子孟轲甚尊，其距杨墨佛老甚严，然其论……支离荡析，往往自叛其说而不知”（《韩愈论》），表示他“污不至阿其所好”的意见，这在今日的我们看来，还不失为一种公论。那么另一个主要的古文运动的领导者柳宗元对当时的儒学运动的态度怎样呢？我们知道柳宗元文学的现实性是韩愈所不能及的。他也不像韩愈那样有一个道统观念在脑筋里作祟。韩愈以自己的辟佛老，比作孟子的距杨墨，因而侈然以孟子的继承者自居；柳宗元则以为浮屠“往往与易论语合”（见《柳集》卷二五《送僧浩初序》），说韩愈“所罪者迹也”“忿其外而论遗其中，是知石而不知韞玉也”（同上）。他又以为“老子亦孔氏之异流也，不得以相抗”（见《柳集》卷二五《送元八山人南游序》），可见他是一个主张融合佛老于儒学的人，他对待学术的客观态度，也是韩愈所不能及的。可是当他指示到写作的精神实质时，他以为应该本之古圣贤的经传著作，而这，他以为是“取道之源”（见《答韦中立书》）。道之原在儒家的经传，写作可以旁推交通，而“其归正不出孔子”（见《报袁君陈秀才书》）。则柳宗元和韩愈一样，也以文为道的手段，而把文学隶属于儒学了。根据柳宗元《答严厚舆论师道书》“今世固不少章句师，仆幸非其人，吾子欲

之，其有乐而望吾子者矣”的那些话，柳宗元对南北朝以来烦琐而无发明的义疏之学是十分鄙视的。如果柳宗元能真正在儒学上用一番工夫，则以他的对待佛老，对待古书（柳宗元有辩列子文子鬼谷子亢仓子鹖冠子晏子春秋等文，并见《柳集》卷四）的客观态度，我们以为有可能使当时的旧儒学，渗入诸家学说的健康的血液，而建立一新儒学，或者为新儒学奠下基础。这样，当时的儒学复兴运动，就不致成为一个没有自己内容的吹擂运动。可是由于柳宗元的政治斗争性，及其得意失意的政治生活，使他容易和文学结合，不容易和儒学结合，因而他没有这样做，也不可能这样做。只是他和韩愈一样，看出了当时儒学应该复兴的新形势，同时也不免受了韩愈一身二任的不正确的领导思想的影响，于是他也跟着韩愈提出写作必须“取道之原”于古圣贤经传的主张了。柳宗元这种主张，是被动的，不是主动的；是表面的，不是本质的。所以方苞便得“以夫子之道反害夫子”说：

子厚自述为文，皆取原于六经，甚哉其自知之不能审也！彼言涉于道，多肤末支离，而无所归宿。且承用诸经字义尚有未当者。盖其根源杂出周秦汉魏六朝诸文家，而于诸经，特用为采色声音之助尔。（《书柳文后》）

方苞的话未必都说得对，而柳宗元用在儒学上的工夫，远不及用在文学上的工夫，这些话不能不说是很好的证明。但我们应该知道：韩柳之所以能成为杰出的文学家，正因为他们的文以载道或者以明道的话，仅仅是一种便于领导儒学运动的门面话；实际上，他们所有卓越的作品，尤其是柳宗元富有现实主义精神的作品，都和儒家所说的道是没有什么干涉的。苏轼和方苞给予他们的批判，虽则搔着他们的痒处，而就他们的作品来说，却正是它们所以能获得纯粹的文学价值的一种解释。同时，我们也不可否认：唐代和宋代的两次古文运动，

毕竟由于领导者说了这些门面话，使参加古文运动的人们，或多或少地都受了它们的影响，削弱了运动本身的力量；甚至使它们完成了和骈文斗争的任务以后，再不能往前推进一步。原来文学和儒学，它们都应该有它们的历史前途。通过相当时期的经验，优秀的古文作者，必然会感到古文的区域太狭隘，使他们的所谓文和道都受到无谓的限制；他们必然会在他们不同的足够的条件下，从古文的区域中解放出来。让自己的文学或儒学，向自己可以发展的道路走去。于是所谓古文者，便只剩了一个没有血肉的空躯壳。等到茅坤之流，看惯了这种空躯壳的古文，以为韩柳古文的面目本来如此，因而大批其所谓八大家文抄，公然“欲据一虚起实承，反起正倒，前钩后锁之死法，填腔换字，自谥宗工”（见王夫之《夕堂永日绪论》），而古文又成为变相的应试文了。唐代的古文运动，在中国文学史上，有它的光辉的业绩，是可以肯定的；但不幸一开始，便挟着严重的病根以俱来。自然，首先任其咎者，不能不是号称文宗兼儒宗的韩愈，而柳宗元的当在“责备”之列，也应该不是我们的苛论吧。

（原载《文史哲》1954年第10期）

柳宗元的生活体验及其山水记

〔日〕清水茂 著 华山 译

一

与韩愈并称为中唐的散文作家及诗人的柳宗元（773—819）的文学，特别是他被流放到永州以后的文学，是和他的生活分不开的。表面上看来好像是以第三者的身份所写的东西，实际上往往是他的自我叙述、自我表现。因为柳宗元当时还是“罪人”的身份，所以他不是以其原来形态表现，而往往是以曲折隐蔽的形态出现的，例如他在《祭吕衡州温文》^①一文中曾这样说：

呜呼！积乎中不必施于外，裕乎古不必谐于今，二事相期，从古至今，至于化光，最为太甚。理行第一，尚非所长；文章过人，略而不有。素志所蓄，巍然可知。贪愚皆贵，险狠皆老，则化光之夭厄，反不荣欤？

这虽然是对由于和李吉甫冲突而被流放到南方去的柳宗元的友人吕温^②的赞语，但由于吕温的命运和柳宗元的命运相似，这就不如说

① 《柳河东先生集》卷四〇，1923年罗氏蟬隐卢影宋世彩堂刊本。

② 《旧唐书》卷一三七、《新唐书》卷一六二有传。

是柳宗元基于自己的体验而发泄出来的自己的不满情绪；这是自己的表现，自己的告白。吕温一方面有文学的才能，同时又没有能够把他的才能充分发挥出来，柳宗元说着吕温，就等于说着他自己。他说吕温化光之厄乃其荣誉，就等于说宗元自身之厄，乃其荣誉一样。

又同文：

岂非修正直以召灾，好仁义以速咎者邪？

这两句话所说的也并非别人的事，而是他自己的亲身体会。自信正直，爱慕仁义，但在贪欲愚昧者窃居高位，残民以逞者反享长寿的世界中，这样的人就不能不招来灾咎。吕温的流放是荣誉的，那么宗元的流放也就值得自夸为荣誉了。在这里，他一点没有自己是罪人的感觉。所以这不啻是借表扬吕温的话作为表现形式的自我夸奖。

柳宗元的文学是和他的生活密切相结合着的，我们如果以这一观点来读他的文章，那一定会有完全新异的姿态呈现出来。

以韩愈同柳宗元相比，则柳宗元的文学是从他的生活体验中渗透出来的自我告白，而韩愈则提出了更为广泛的人生问题。韩愈的文学不像柳宗元那样明显地是他特殊生活的体验，他是以旁观者的姿态给予对象以客观的表现。因此，他的文学有更大的普遍性，能够唤起人们的共同感觉。但是也因此就失去了柳文那样的深刻性和尖锐性。韩愈在他《祭柳子厚文》^①中这样写道：

人生之世，如梦一觉，其间利害，竟亦何校？生死是人人所共通的事，是人生的定命。在这几句话里虽然有着人世间的一般悲哀，但这种悲哀却决不是仅存于韩柳二人之间的悲哀。

^① 《韩昌黎先生集》卷二三《祭柳子厚文》，1928年罗氏蟬隐卢影宋世彩堂本。朱熹的“考异”部分参照四部丛刊所收影元刊本《朱文公校昌黎先生集》。

他还说：

凡物之生，不愿为材，牺尊青黄，乃木之灾。由于材质之美，结果却被涂上了颜色，作为祭祀用的酒樽，这对木材来说，毋宁是一种灾祸；有才能的人，往往遭罹祸患。

韩愈自己也曾因上“谏佛骨表”而被贬到广东的潮州，但不到一年，就移到江西的袁州。上引“祭柳子厚文”就是在袁州所写的。^①韩愈虽然也有过流放的体验，但这和柳宗元之长流不返，希望渺无的生活是远不相同的，所以产生了一种仿佛有着隔离之感的语气。如跟柳宗元“祭吕温文”那种悲愤暴发的心情相比，则韩愈的祭文就显得比较心平气和了。所以在这篇祭文里面就没有像柳宗元那样的热烈的情感，只不过提出了人世间的一般问题而已。

和韩愈的文学不同，柳宗元的文学可视为柳宗元的特殊生活的告白。《永州八记》^②或《愚溪诗序》、《愚溪对》等描写山水的散文作品也并不例外。如果我们把这些作品当作他的生活表现来看的话，那么我们就能够发现这些作品决不是仅仅对自然的赞美，而是充满着对他自己不当的境遇的无限的愤慨。

① 洪兴祖《韩子年谱》（粤雅堂丛书韩文类谱所收）元和十五年条。

② 《柳河东集》卷二九之《始得西山宴游记》，《钴鉤潭记》，《钴鉤潭西小丘记》、《至小丘西小石潭记》、《袁家渴记》、《石渠记》、《石涧记》、《小石城山记》八篇通称为《永州八记》，此名不知始于何时。在《始得西山宴游记》前尚有《游黄溪记》一篇，世彩堂本注云：“自游黄溪至小石城山为记凡九，皆记永州山水之胜，年月或记或不记，皆次第而作耳。”据此则永州山水记当有九篇。但所谓“次第而作”则误，《游黄溪记》元和八年作，《始得西山宴游记》至《至小丘西小石潭记》数篇元和四年作，《袁家渴记》至《小石城山记》数篇元和七年作，本文虽依一般习惯，通称之为“永州八记”，但应包括《游黄溪记》在内。

二

我们既然知道柳宗元的文学和他的生活体验有着特别密切的关系，我们有先一述对其文学的形成有极大影响的生活经验的必要。

柳宗元据说是河东人，他自己亦说是晋人^①。但这不过是唐代人依祖先的原籍而言的习惯而已^②。他是在长安郊外有着细小田产的小地主^③。柳氏一族的墓地亦在离他的住宅不远的地方^④。他在长安市内亦有住宅^⑤，所以实际上可以说是生长在长安的京都人。他在贞元九年进士及第，同年五月父亲（柳镇）亡故。这是柳氏一家不幸事件的开始。贞元十四年中博学宏辞科，授集贤殿正字^⑥，更授蓝田尉。直至他流放永州之前，除这一次蓝田尉外，始终做着京官。但就是蓝田，也与京师相距咫尺，所以可说他从未离开过长安一步。贞元十五年，妻杨氏死，这是继他父亲之后亲近亡故的第二人。十六年嫁给裴

① 《柳河东集》卷一五《晋问》。

② 如杜甫亦称为襄阳人。

③ 《柳河东集》卷一三《先太夫人河东县太君归附志》：“某始四岁，居京城西田庐中。”《柳河东集》卷三〇《寄许京兆孟容书》：“城西有数顷田，树果数百株，多先人手自封植。”于此可见宗元家为地主。

④ 墓地在万年县之棲凤原，见《柳河东集》卷一二《先侍御史府君神道表》，柳宗元自己亦葬于此，《韩昌黎先生集》卷三二《柳子厚墓志铭》。

⑤ 《柳河东集》卷三〇《寄许京兆孟容书》：“家有赐书三千卷，尚在善和里旧宅”，又据柳集卷一二《先侍御史府君神道表》宗元之父镇“终于亲仁里第”，似柳氏于长安有善和里与亲仁里二宅。

⑥ 《韩昌黎先生集》卷三二《柳子厚墓志铭》朱熹“考异”云：“或作校书郎，方云，柳集可考，或非是。”方崧柳所云“柳集可考”系指卷三四之“与太学诸生喜诣阙留阳城司丛书”中“集贤殿正字柳宗元”一语，“正字”据《通典》卷二六秘书监条云：“掌刊正文字，其官资轻重，与校书郎同。”其注云：“贞元八年，割正字两员，属集贤殿。”

瑾的长于柳宗元二岁的姊姊也死了^①，这是近亲亡故的第三人。到十九年他做了监察御史里行，即御史的见习官^②。同年，嫁给崔简的长姊又死^③。这样在他们姊弟三人之中^④，就只剩下柳宗元一人了。

贞元二十一年八月改元永贞元年（805），因他参与王叔文改革集团，被贬为湖南永州司马，这是定员以外的司马官^⑤。关于他被贬的事实，我们将在下文详述。

永州之行的明年——元和元年（806），母亲卢氏亡故，柳宗元便孑然一身。这年宗元 34 岁。从未住过比离京八十里的蓝田更远地方的京都人柳宗元现在却在关山万重遥远的永州和他最后的唯一的亲人母亲永别了。他在永州的文学所以带着浓重的孤独感，就是在这样的生活体验中渗透出来的。

在永州，他长久期待着重返长安。十年的岁月逝去了，好容易到了元和十年，他才被召回都。但并不是像他所期望的那样可喜的消息，而是被派到比永州更远的广西柳州去做刺史^⑥。从此至赴任之后的第五年，即元和十四年十月五日^⑦，便死在永州。他在柳州的重大

① 据《柳河东集》卷一三《亡姊京兆府参军裴君夫人墓志》云“年始三十”。同年宗元为 28 岁，故知长于宗元二岁。

② 《大唐六典》卷一三御史台：“监察御史十人，其外又置监察御史里行。其始自马周以布衣，太宗命于监察御史里行，自此便置里行之名。”

③ 《柳河东集》卷一三《亡姊崔氏夫人墓志盖石文》不记死亡年月。但据《柳河东集》卷九《故永州刺史流配驩州崔君权历志》云：“夫人河东柳氏，先崔君十年卒。”崔简死于元和七年，逆算十年为贞元十九年。

④ 《柳河东集》卷一二《先侍御史府君神道表》云：“先君曰：吾唯一子”，又云：“二女之归他姓，咸为表式。”此外不见有其他子女，以此推知宗元仅姊弟三人。

⑤ 《柳河东集》卷八《段太尉逸事状》有“永州司马员外置同正员柳宗元”之语，又卷二八《永州法华寺新作西亭记》亦有“余时谪为州司马，官外乎常员”之语。

⑥ 据《旧唐书·地理志》，自京师至永州三千二百七十四里，至柳州五千四百七十里。

⑦ 《柳河东集》卷三二《柳子厚墓志铭》作十一月八日，朱熹考异云：“或作十月五日。”《旧唐书》亦作十月五日。兹依《旧唐书》。

的政治业绩是奴婢的解放。原来在柳州有这样一种风俗：贫民借债，往往以子女作抵押，如到期不赎，即没为奴婢。柳宗元给他们以相当的便宜条件，使他们能够赎身，其有下贫、无力赎取的则使其傭钱，到傭钱与借额相当时归家^①。这件事我认为和次节所述王叔文在政治上的改革有着重要关联。

他在永州的流放中，时常为他的后嗣问题而担忧^②。没有后嗣，是不孝的最大者，因而在他的生活上更罩上一层阴影。自他在 27 岁上悼亡以后，柳宗元一直过着独身的生活，至少可以说他没有娶过正妻^③。在转任柳州时，他虽曾娶过妻，但这后妻是否得到正妻的地位，很是问题，根据他的墓志铭，他的季男周七是宗元死后的遗腹子。而关于周七的母亲，即宗元的后妻，却一点记载都没有。他的家庭直到他的死，可以说一直是处于不安定的状态之中。

由于他的家庭的不安定，以及他自己的不安和焦躁情绪，大大增加了他在文学中的孤独感和尖刻性。

三

柳宗元的生涯，给予他的文学有重大影响的是贞元二十一年的王叔文事件。这事件的大概情形是这样：

德宗贞元年间，浙江山阴人王叔文以棋入侍当时的皇太子，即后来的顺宗皇帝。王叔文稍有学问，得到了太子的信任，逐渐掌握了权

① 韩愈任袁州刺史时亦做了同样的事，见新旧《唐书》本传。

② 例如《柳河东集》卷三〇《寄许京兆孟容书》、《与杨京兆凭书》等。

③ 《柳河东集》卷一三《下殇女子墓传记》一文中有在元和五年十岁夭折之女。并有“其母微也，故为父子晚”之语。

力。附从王叔文的有韦执谊、陆淳、吕温、李景俭、韩晔、韩泰、陈谏、刘禹锡、凌准、程异等人，柳宗元也是其中之一。贞元二十一年德宗在他 64 岁的那年死了，顺宗嗣了位，由于他在前一年的九月中中了风，患着失语症，不可能亲自听政，于是王叔文便和顺宗的爱妃牛昭容、宦官李忠言以及以书法取得顺宗宠信的王伾相结托，把实际政权掌握在手里。但不久，王叔文和韦执谊之间发生了嫌隙，同时又和宦官俱文珍等为敌。七月，顺宗因病退位，由皇太子宁摄政。他就是后来的宪宗。从此之后王叔文及其集团的权势就日趋衰落。八月，顺宗禅位皇太子，改元永贞。这是五日的事，六日，就贬王叔文为渝州司户，王伾为开州司马。叔文至第二年被杀，王伾不久病死。他们一党之中，除已死去了的陆淳，因丁母忧回籍的李景俭以及出使吐蕃的吕温外，其余都贬为偏远州郡的司马：韦执谊广东崖州，韩晔江西饶州，韩泰江西虔州，陈谏浙江台州，刘禹锡湖南朗州，凌准广东连州，程异湖南郴州，而柳宗元则是湖南永州，这八人，就是史上所称的“八司马”。

以上是王叔文事件的简单经过。后世史家对他们往往加以恶评，如《旧唐书》斥刘禹锡、柳宗元说：“蹈道不谨，昵比小人，自致离流，遂隳素业。”《新唐书》的赞语则说：

叔文沾沾小人，窃天下柄，与阳虎取大弓，春秋书为盗无以异。宗元等挠节从之，侥幸一时，贪帝病昏，抑太子之明，规权遂私，故贤者疾，不肖者媚，一僨而不复，宜哉！彼若不传匪人，自励材猷，不失常卿才大夫，惜哉！

把王叔文等当作小人，原是一种传统的看法，但其实是不正确的。自贞元二十一年正月至八月的数月间，正当王叔文掌握政权的时期中，曾对德宗贞元末年的种种弊政加以改革，这一事实早在南宋的

洪迈（1123—1202）^①、其后在明清之际的王夫之（1619—1692）^②以及在清代中叶的王鸣盛（1722—1797）^③是都已注意到了的。以下想给以稍详细的叙述。

第一是禁止宫市和五坊小儿。所谓宫市^④是宫中购物，原由官吏主持，与人为市，随时给价。贞元中，以宦官为使，往往抑买，克扣价格，末年，竟至不再付价，亦无文书证件，但口称宫市，即夺取而去，真伪莫辨，这种人称为“白望”^⑤，在长安东西两市，约有数百人，又所谓五坊小儿乃饲养狩猎用的鹰犬等物的小儿，专为横暴，以取人钱物。更恶毒的是把网张在人家门上，禁人出入，或张网井上，使人不得汲水。有人走近，便道：“汝惊供奉鸟雀！”遂即拳足交加，必出钱物求谢乃罢，有时则在酒肆相聚饮食，临去留蛇为质，道：“此蛇所以致鸟雀而捕之者，今留付汝，幸善饲之，勿令饥渴！”买者愧谢求哀方携而去。这样的虐民之政，至此一扫而尽。

第二是轻税。二月，禁止一切税外的附加税（按即所谓“羨余”），六月，免贞元二十一年以前的滞纳税金^⑥五十二万六千八百四

① 见洪迈《容斋续笔》卷七“佞文用事”条，以下同。

② 王夫之《读通鉴论》卷一三《顺宗纪》，以下同。

③ 王鸣盛《十七史商榷》卷七四“顺宗纪所书善政”，以下同。

④ 关于宫市之害，《资治通鉴》卷二三五“德宗贞元十三年”条除与此处所引《顺宗实录》所记者相同外，尚有“张建封入朝具奏之，上颇嘉纳，以问苏弁，弁希官者意，对曰：京师游手万家，无土著生产，仰宫市取给。上信之，故凡言宫市者皆不听”之语。又韩愈亦因奏宫市事而贬为阳山令，见《新唐书》本传。此外如白居易有名之“新乐府”《卖炭翁》一诗，谓“苦宫市也”。洪迈在前述文中云：“白乐天讽谏，元和四年作，其中卖炭翁一篇，盖为宫市；然则未尝能绝也。”

⑤ 所谓“白望”，据前注引《通鉴》胡三省注云：“白望者，言使人于市中左右望，白取其物，不还本价也。”

⑥ 见《旧唐书》卷一四“顺宗纪六月丙申”条。原文云：“（贞元）二十一年十月已前百姓所欠诸色课利租赋钱帛云云”，但六月而免同年十月之滞纳税金，颇为可怪。宫崎市定教授谓“二十一年十月”乃“二十年十一月”之误。十一月为秋税缴纳期，而十月非缴纳期，又六月无丙申，五月二十八日乃丙申日。

十一贯、石、匹、束。

第三是解放宫女，代宗大历以后，宫女渐多，宫廷费用既增，而在宫女方面来说，离开了亲友而过着孤独的生活，又不能不抑制着性的本能，她们自然迫切希望解放^①，于是三月朔日，在安国寺解放了宫女三百人，四日，又解放了宫女和教坊女妓六百人，听其亲戚迎于九仙门，百姓相聚欢呼大喜。贞元年间，宫中要乳母，都令选寺观婢女以充，例多不中选，寺观不得不出卖产业土地买美婢以进。至此，这个制度也废止了，这种奴隶的女性的解放，和后来柳宗元在柳州的奴隶解放，在政治方向上是一贯的，从这点看来，柳宗元之所以参加王叔文集团，可以认为是由于政策上的共鸣。

第四是恶吏的放逐，当时京兆尹李实就是这种榨取人民的恶吏的典型。贞元十九年大旱，京畿乏食，实毫不介意，上奏道：“今年虽旱，而谷甚好。”由是租税皆不免，民穷至坏屋出卖瓦木，优人成辅端作歌以讽，实奏闻，即以诽谤朝政的罪名，把辅端杖死。实杀人过多，激起官吏人民的共愤。二月中，贬实为通州长史，人民闻之，莫不大喜，都袖瓦砾遮道相待，实由闻道逃去。^②

第五是对名臣的表彰，即追赠在德宗时被贬的陆贽为兵部尚书，阳城为左常侍，以报其不遇。陆贽曾为宰相，声誉颇高，因与德宗宠臣裴延龄相争，被谗贬为四川忠州别驾，阳城因为陆贽辩护，目为同

① 关于此点，《白氏文集》卷四一（四部丛刊所收景那波道圆活字印本）《奏请加德音中节目》中有“请拣放后宫内人”一条。据《通鉴》卷二三七乃宪宗元和四年三月奏。可见此问题并未解决，但应认为已初步着手解决。由李绅开始的《上阳白发人》的新乐府，即以此宫女问题为主题，由于元稹的《和李校书新题乐府》及白居易的“新乐府”而著名。

② 韩愈之被贬为阳山令，亦有谓为因弹劾李实者（《通鉴》卷二二六“贞元十九年”条，洪兴祖《韩子年谱》，朱熹《昌黎先生集传》）。黄云眉先生则认为说他为谏官市而遭贬是错误的。但这是事实。又柳宗元为蓝田尉时曾为李实代作祭文，即《为李京兆祭杨凝郎中文》，此亦为有兴味之事。

党，由国子司业贬为湖南道州刺史^①。

由以上的种种善政看来，那么王叔文及其同党究竟是不是像新旧《唐书》的贬论以及成为以后传统见解那样的奸恶小人呢？洪迈和王夫之一方面承认了这些善政，而对王伾、王叔文则又或以为心术不正，或以为度量狭小，或以为实行秘密政治，由此可见传统见解的影响之强大。

确认王叔文集团的政策积极意义而大为之辩护的是王鸣盛，在叙述王鸣盛的见解之前，有一述另一重要改革的必要，因为它不是直接对人民的善政，所以我们在上面没有提出。但这是一件非常重要的政治改革，这就是王叔文夺取了掌握在宦官手里的兵权。宦官之掌握神策军的支配权这一事实，是从肃宗上元年间（760—761）鱼朝恩为观军容使时开始的。自此以后，宦官的势力日增，并导致他们的极端专横，王叔文对这问题的措置是在贞元二十一年五月任命宿将范希朝为检校左仆射兼右神策京西诸城镇行营兵马节度使，接着又令其党韩泰为行军司马，《资治通鉴》这样记载着：

王叔文自知为内外所憎疾，欲夺取宦官兵权以自固，借希朝老将使主其名，而实以泰专其事，人情不测其所为，益疑惧。

王鸣盛说：

假令如叔文计得行，则左右神策所统之内八镇兵自属之六军，天子可自命将帅，而宰相得以调度，乱何由生哉？

这样举出唐末大乱之起，以及唐朝灭亡之原因，归之于宦官的掌

^① 阳城被贬为道州刺史时，太学诸生曾发起留任运动。柳宗元《与太学诸生喜诣阙留阳城司业书》含有鼓励此一运动的意味。

握兵权，从而确认了王叔文政治方向的正确性。王氏又说：

叔文行政，上利于国，下利于民，独不利于弄权之宦宦，跋扈之强藩，观实录，叔文实以欲夺宦人兵柄，犯其深忌，虽为顺宗信用，而宦者即能矫制罢其学士，乃凭杯酒欲释憾于宦者，而俱文珍随语折之，亦可怜矣。

这是王氏对于王叔文的政治加以赞赏，而对于他的失败表示同情。

近年以来，重泽俊郎教授^①曾非常明快地论述王叔文的政治目的是一方面和宦官的势力决斗，另一方面恢复唐政府对藩镇的统治权，王叔文之出身寒俊与中央贵族的传统势力不能相容，至少是王叔文集团之所以被非难的原因之一。

在中国，最近黄云眉先生^②亦指出王叔文集团是代表企图政治改革的新兴中小地主阶级的进步集团，他们之所以得到恶名是由于所有历史上的改革运动，总是被大地主及其帮闲帮凶的士大夫们看做小人攘夺政权的一种手段，从而加在从事于这种运动的人身上的一种诬蔑。

从上面所述看来，王叔文集团的政治意义，自洪迈以后，已经被人们认识，但在这里，我们想增加自己的一点意见，对王叔文集团给以一个总的观察。

德宗贞元末年，由于德宗年老顽固，近侧专政，因此导致种种失败。对此感觉不满的政治改革者，对英迈的太子即后来的顺宗，寄予

^① 重泽俊郎：《从柳宗元看唐代的合理主义》（日本《中国学会报》第3期，1951年）。

^② 黄云眉：《柳宗元文学的评价》（《文史哲》1954年第10期）。

极大的期望^①，以为顺宗所尊信的王叔文^②为中心，逐渐形成一个政治集团，但不幸在贞元二十年太子在未即帝位之前就患了中风症，贞元二十一年德宗死，顺宗即位^③，王叔文集团自知不可能单独掌握政权，因而与宦官妥协，想把宫中势力拉在自己一边，以实现其政治理想。但他们的政治对宦官们是不利的，所以他们之间的合作，不久就破裂了，而优柔寡断的韦执谊等人^④，又不能实行王叔文的激进的政治主张，这样一开始就由于党人的内讧使王叔文及其党人的权力削弱了，又他们之掌权主要系于和顺宗个人的关系，等到宪宗即位，就不得不完全垮台了。如果顺宗身体健康，居帝位能稍稍长久，使王叔文的改革都能实现，那么唐朝的统治也就会延续得更长些，而他们一党之人可能都成为名臣而长享盛誉也未可知。^⑤

以上述王叔文集团的情况，也许说得太多了些。但这和柳宗元的永州流放事件有着政治上的联系，我们由此可以看出，柳宗元的被放逐并非由于他自己的过失，而是由于当时政治势力间的斗争，这一点

① 顺宗之英迈见《顺宗实录》卷一。关于其帝位之不安宁，见陈寅恪《唐代政治史述论稿》第52页（国立中央研究院历史语言研究所专刊，1944年版）。

② 王叔文虽说有些个人的缺点，但稍有学问，看来是一个有能力的政治家。

③ 《通鉴》卷二二六“顺宗纪永贞元年（贞元二十一年）正月景申（二十六日）”条：“即皇帝位于太极殿，卫士尚疑之，企足引领而望之，曰：真太子也，乃喜而泣。”可见当时顺宗之即位，为一般人所担忧，亦为一般人所期待的事，但由于疾病，“常居宫中施帘帷，独宦者李忠言，昭容牛氏侍左右，百官奏事，自帷中可其奏”。所以王叔文之与宦官妥协，在当时是不得不然的事。

④ 韦执谊虽属京兆韦氏，但他在韦氏家系中非最盛之一支，不过他是宰相杜黄裳的女婿，在王叔文党中是最大的名族。在王叔文想斩刘辟、羊士谔时，韦执谊曾加阻止，这表明韦执谊的阶级的弱点。又刘辟在元和元年在四川谋叛而被杀。

⑤ 这次政变，据陈寅恪《顺宗实录与续玄怪录》一文（《国立北京大学四十周年纪念论文集》乙编上）谓由于李忠言一派与俱文珍一派宦官间之政权争夺。“夫顺宪二帝王父子俱为其牺牲品及傀儡子，何况朝臣若（王）伾（王叔）文（韦）执谊（刘）梦得（柳）子厚之徒乎？”把这次政变全归之于宦官集团之间的斗争，这一见解究竟何如？我认为也应包括宦官与非宦官之间的斗争，这样比较稳妥些。

在解释柳宗元的文学上有非常重要的关系。上文引用的“祭吕衡州温文”中那种充满激烈愤慨的词句，是出于对吕温的放逐不当的共感心理。又他之所谓“余为僇人”^①的话，其真实的意味是卑下，抑或是反说的优越感，即含有对中央政权的对抗的表现，如不把握这一事件的经纬及其意义，是无法理解的。

对这次永贞政变，流放在永州的柳宗元的看法是怎样的呢？

元和四年，在他流放永州的第五年，柳宗元曾给京兆尹许孟容一信^②，在这封信中他这样写道：

宗元早岁与负罪者亲善，始奇其能，谓可以共立仁义，裨教化，过不自料，勤勤勉励，唯以中正信义为志，以兴尧舜、孔子之道，利安元元为务，不知愚陋，不可力强，其素意如此也。末路孤危，阨塞艱艱，凡事壅隔，很忤贵近，狂疏僇戾，蹈不测之辜，群言沸腾，鬼神交怒。加以素卑贱，暴起领事，人所不信，射利求进者填门排户，百不一得，一旦快意，更造怨讎，以此大罪之外，诋词万端，旁午搆煽，尽为敌讎，协心同攻，外连强暴失职者以致其事。

这是说，最初是抱着改革的热情，反对天子近侧的权贵，以致陷入罪戾，及至失势，人人下石，其失败的最大原因在与权贵宦官的冲突，这是毫无疑问的，至于他自己流放的原因则认为是对于情势判断的不明，始料所不及因而就被政敌加以罪名。其他则不承认有什么过失，诚然，在书简中曾说他对“负罪者”始而“奇其能，谓可以共立仁义，裨教化”，其反面的意思，就是后来发见他并非如此，在这点

^① 见《柳河东集》卷二九《始得西山宴游记》。又《柳河东集》卷二四《陪永州崔使君游宴南池序》及同卷《愚溪诗序》等文中亦有同样之语。

^② 《柳河东集》卷三〇《寄许京兆孟容书》。

上仿佛对王叔文等有所非难。但是我们要考虑到这封信是写给京兆尹，也是中央的高级官吏的，虽说许孟容是宗元父亲的友人^①，但这其间不能没有相当大的政治上的顾虑是不必说的。只有在下面的文章中他才能比较自由地说出自己的意见，如《祭吕衡州温文》：

宗元幼虽好学，晚未闻道，泊乎获友，君子乃知，适于中庸，削去邪杂，显陈直正，而为道不谬，兄实使然。

这个吕温即前述与柳宗元同属王叔文党的人，在祭这样的人时而说“为道不谬，兄实使然”，如果不是坚信其不谬，当然是不可能写出这样的话来的。假使“兄实使之”一句是含有对死者的极大的赞赏的话，那么“为道不谬”一语就必然是指宗元自身了，又《祭吕敬叔文》^②云：

余慎取友，惟心之虔。

这句话虽是直接对吕敬叔即吕温之弟吕恭而言，但慎于取友这一点当然决不仅限于吕恭一人，而是经常注意着的。这样说来，他对交友是没有错误的，可见对所谓“负罪者”的亲善，当然也是经过慎重考虑的，从而也是正确的。

这样，依照柳宗元自己的认识，他的冤抑是非常明显的，所以流放永州以后的文学，采取了间接的反抗形态，这种表现形态，或则采取着如《种树郭橐驼传》的传记体，或则采取冤如《憎王孙文》那样的骚体，有着种种不同的形式。以下我们对他记述山水的散文，即所谓“永州八记”以及《永州法华寺西亭记》等文并非单纯的歌颂自然之美，其写作的动机，实际是和他的生活体验密切结合着的这一点试加分析。

^① 《柳河东集》卷一二《先君石表阴先友记》。

^② 《柳河东集》卷四〇。

四

关于柳宗元的山水记，黄云眉先生曾这样说：

我们知道柳宗元的全部创作中，只有他的记山水和学陶诗等作品，表示他对闲适的追求，换句话说，就是表示他对政治的淡漠。这似乎是他的全部创作中的一种相反的类型，但实际并不如此。说得深入些，反而是一种更痛苦的真实的反映（中略）。但从本质上来看，这不过是柳宗元选择了一种为他的政敌们侦察视线所不及的对象——山水，作为他集中的创作劳动的对象，来强制转移他的愤怒悲哀抑郁的情绪而已，而且这种情绪，也不能完全隐蔽，除他的愚溪对外，也常常可以碰到把山水的遭遇当作自己的遭遇这一类的话。

这话基本上是正确的，但我们还要进一步说，柳宗元写山水记的动机，不仅是为了在政敌们侦察视线所不及的对象中来强制转移他的愤怒悲哀抑郁的情绪，并且是他自身的生活的反映，永州的山水不当地被世人所轻蔑，这正与柳宗元的境遇相同，因此，他反而特别为永州的山水作了记。

有名的有关永州山水的九篇记中，最早写出的是《游黄溪记》，这篇文章的开头这样写道：

北之晋，西适豳，东极吴，南至楚越之交，其间名山水而州者以百数，永最善，环永之治百里，北至于浯溪，西至于湘之源，南至于泂泉，东至于黄溪，东屯，其间名山水而村者以百数，黄溪最善。

这种笔法，很明显的是出于《史记·西南夷列传》的，《西南夷

列传》开头说：

西南夷君长以什数，夜郎最大；其西靡莫之属以什数，滇最大……

而其结语则云：

西南夷君长以百数，独夜郎，滇受王印，滇小邑，最宠焉。

虽然这样，如果我们认为这单单是模拟的手法，恐怕是不够正确的。尽管文章的内容全然不同，而柳宗元之所以故意模仿《史记》，或许是想通过文章的外形，而建立其内在联系，或许是柳宗元以自己的居于永州比之居于蛮夷中，因而模仿着《西南夷列传》以表达他自己的心情的吧。如果我们不考虑到这种内在联系，那就会觉得这篇文章的开头几句实在近于无意义的游戏笔墨了，清代的何焯^①（1661—1722）就曾说：

发端既涉模拟，又未必果然也，删此而直以黄溪距^②永州治七十里起何如？

这样对这一段文章的必要性加以怀疑，认为一开头就写“黄州距永州治七十里”更好，这种话，我想是因为他没有懂得这一段模仿文字的深刻的内部意味的缘故。永州地方是被京都人柳宗元当作蛮夷的。永州八记中的另一篇《钴姆潭记》中有这样的话：

孰使予乐居夷而忘故土者非兹潭也欤？

① 何焯《义门读书记》“河东集”条，以下同。

② 柳集作“拒”，义同。

这里明明说出了“居夷”。又《与萧翰林俛书》^①中亦有“居蛮夷中久”这样的句子。这不是都在说明“黄溪记”那种模拟文字的实际意义吗？

记中又说：

其间名山水而州者以百数，永最善。

认为永州的山水最善这句话也不是可以无条件地依它的表面意义理解的。其实这是柳宗元把山川之美和人间的丑恶对照的写法，特别是对表面满口仁义道德，而骨子里是“以士大夫自名者反争为之（市道之交）不已”^②的那种统治阶级极度嫌恶的一种反击。这一点在黄云眉先生的论文中也曾提到了的。在这里应当注意的一点是：柳宗元一方面认为永州的山川最善，而另一方面又往往表示对他自身是一种不可忍受的痛苦。对于这一点宋代的邵博^③（？—1158）早已指出了他的矛盾。他所指的是《与李翰林建书》^④中的如下一段文字：

永州于楚为最南，状与越相类。仆闷即出游，游复多恐，涉野有蝮虺大蜂，仰空视地，寸步劳倦。近水即畏射工，沙虫，含怒窃发，中人形影，动成疮痛，时到幽树好石，暂得一笑，已复不乐。何者？譬如囚拘圜土，一遇和景，负墙搔摩，伸展支体，当此之时，亦以为适。然顾地窥天，不顾寻丈，终不得出，岂复能久为舒畅哉？

这段话的意义是说永州山水之美是有一定限度的，其中固然有小小

① 《柳河东集》卷三〇。

② 见《柳河东集》卷一七《宋清传》。

③ 邵氏《闻见后录》卷一四。

④ 《柳河东集》卷三〇。

可乐之事，但并非出于衷心的快乐，在美丽的山水的背后，如果你漫步原野，就会碰到蝮蛇大蜂；在河边，就会碰上使人染上病疾的种种可厌的东西，所谓永州山水最美这句话，实际是把种种可厌的东西掩蔽了，而竭力在他的意识上把其美的限度抹杀了之后所说出来的一句话。

我们再看他的《囚山赋》^①：

楚越之郊，环万山兮，势腾踊夫，波涛纷对，回合仰伏，以离迥兮，若重墉之相褒，争生角逐，上轶旁出兮，其下坼裂而为壕。欣下颓以就顺兮，曾不亩平而又高。沓云雨而渍厚土兮，蒸郁勃其腥臊。阳不舒以拥隔兮，群阴互而为曹。侧耕危获，苟以食兮，哀斯民之增劳，攒林麓以为丛棘兮，虎豹咆哮，代狴牢之吠嗥。胡井智以管视兮，穷坎险其焉逃？顾幽昧之罪加兮，虽圣犹病夫嗷嗷。匪兕吾为桀兮，匪豕吾为牢，积十年莫吾省者兮，增蔽吾以蓬蒿。圣日以理兮贤日以进，谁使吾山之囚吾兮滔滔？

这篇赋的大意是说永州附近连绵不断的山岭，就仿佛牢狱一样，而自己则是牢狱中的囚人，代替着牢犬的吠声的是虎豹的咆哮，丛林就仿佛围绕着牢狱的荆棘。仅仅这一股逼人的空气，就会使人感觉愁闷，想逃又无处可逃。关于这篇《囚山赋》，宋代的晁补之^②（1053—1110）曾说：

语云：“仁者乐山。”自昔达人有以朝市为樊笼者矣，未闻以山林为樊笼也。宗元谪南海，久厌山，不可得而出，怀朝市，不可得而复，丘壑草木之可爱者皆陷阱也，故赋囚山。淮南小山之

① 《柳河东集》卷二。

② 《囚山赋》世綵堂本注：“晁太史无咎序公此赋于变骚曰云云”，现存《济北晁先生鸡肋集》（四部丛刊所收景明刊本）无此序。

辞亦言山中不可以久留，以谓贤人远伏，非所宜尔，何至以幽独为狴牢，不可一日居哉？

晁补之认为山川之美，在柳宗元看来却成为陷阱，永州的山水虽美，但想到自身的境遇，就像牢狱一样的不能忍受，四面遥远地包围着重山，就是牢狱的围墙，生活在牢狱中虽然偶然也会碰到些小小的乐趣，那也不过如同狱中囚人的负日取暖一样的滋味而已，一方面有这样的限度，而柳宗元仍然肯定山水之美以永州为最善，这其中的矛盾究竟应该怎样理解呢？我认为是在一般人所不能忍受的，同时他自己亦不能忍受的永州却有这样美丽的山水，这一点是柳宗元想特别强调的。

可以给予这一解释以线索的作品之一是寓言性的《愚溪对》。^①这是早已被人认识了。

《愚溪对》采取寓言的形式。柳宗元在永州附近买了一些有谿谷的土地，以为游息之处，而以愚溪名其谷。五日之后，宗元夜梦溪神见责：

予甚清与美，为子所喜，而又功可以及圃畦，力可以载方舟，朝夕者济焉，子幸择而居予，而辱以无实之名，以为愚，卒不见得（德）而肆其诬，定终不可革邪？

柳宗元的回答是：

夫明王之时，知者用，愚者伏；用者宜迩，伏者宜远。今汝

^① 何焯《义门读书记》云：“中间颇指斥举错倒谬，则后之所谓已之愚者，无非所遇之不幸，非其罪也。”又云：“篇中所引，恶溪比养小人，弱水比抑君子，浊泾不法知人，黑水赋质昏昧”，何氏对《愚溪对》一文之寓言性已有充分的认识。

之托也，远王都三千余里，仄僻廻隐，蒸郁之与曹，螺蚌之与居，唯触罪摈辱、愚陋黜伏者日駸駸以游汝，闾闾以守汝。汝欲为智乎？胡不呼今之聪明皎厉，握天子有司之柄以生育天下者使一经于汝？而唯我独处？汝既不能得彼而见获于我，则汝之实也。当汝为愚而犹以为诬，宁有说邪？

这里面所谓“愚溪之神”的一段话，不必说也是柳宗元自己对愚溪的看法，愚溪既清又美，并且又济人利世，然而不被人家所承认，故加以愚之名，其理由，柳宗元说是由于居于远地，不为有力者所知。在“游黄溪记”中特别强调永州山水之美，其用意亦在说明与首都远隔万里的永州，有被人见弃的山川之美。尽管他们并不劣于北方诸名胜，却没有得到应得的评价，甚至被人认为一无足观。在《钴鉞潭西小丘记》中亦有这样的话：

噫，以兹丘之胜，致之遭鞫鄂杜，则贵游之士争买者日增千金而愈不可得，今弃是州也，农夫渔夫过而陋之，买四百，连岁不能售，而我与深源、克己独喜得之，其果有遭乎？书于石，所以贺兹丘之遭也。

关于这种被遗弃的事物之价值的认识，我们必须与柳宗元的《种树郭橐驼传》、《宋清传》、《梓人传》等传记文学同时加以考虑。这些传记文学也是对未被世人给予正当评价的人物作再评价的企图。

《种树郭橐驼传》的主题当然是在说明任其自然之性，亦可应用在政治上的道理，《宋清传》则在警戒汲汲于目前小利的人物，《梓人传》则以木工喻大臣，其作文之目的是很显然的。但另一方面应该注意的是他所写的像郭橐驼那样的种树者，像宋清那样的卖药人，像杨潜那样的木工，都是一般普通百姓。柳宗元所写的传记除上述数篇

外，还有《童区寄传》，写一个年纪很轻的孩子却做出了大人所不能做的事，还写了痴人“李赤传”，淫妇“河间传”，这些都是被世人所轻蔑贱视的人。郭橐驼、宋清、杨潜、区寄等人都属于为士大夫所轻视的阶级，但他们的言行比之于士大夫要高出万倍。这些文章都以高度同情的笔调写出为世人所给以恶评的人物。这些作品的写作年月都不明确，但我们就其传记文章^①篇数之多以及它们的文体来考察，可以确认它们是流放永州以后的作品，其写作的动机也同山水记一样，是想认识这些为人所遗弃的人物之价值，更进而确认世人对人物价值的黑白颠倒。

这样，柳宗元的文学是在努力认识被遗弃的人物的价值，他的山水记，也不外是想发见被隐蔽了的美，而认识其价值。这在他自己的文章中是曾屡次提到过的，例如《永州崔中丞万石亭记》^②和《永州法华寺新作西亭记》^③。两文所记，一则为他人所发现，一则为宗元自己所发现，都是说明从来认为毫无价值而见弃于人的林藪，一旦发见其美，忽成胜景的经过，这也是写着被人遗弃的美的发现，及其价值的认识。此外如《永州韦使君新堂记》^④、《零陵三亭记》^⑤、《始得西山宴游记》、《钴姆潭西小丘记》、《至小丘西小石潭记》等作品，都是记述发现胜景的经过。

此外，我们也不要忘了他写着当时发见时的喜悦心理。如《钴姆潭西小丘记》中云：

① 以上各传，除《河间传》外皆见《柳河东集》卷一七，《河间传》见外集卷上。数传迤皆在永州作。《宋清传》韩醇注云：“公此文当在谪永州后作，盖谓当时之交游者不为之汲引，附炎弃塞，有愧于清之为者，因记是以讽。”又《童区寄传》韩醇注云：“其文曰：桂部从事为余言之，当在柳州作。”此篇系在柳州作是毫无疑问的。

② 《柳河东集》卷二七。

③ 《柳河东集》卷二八。

④ 《柳河东集》卷二七。

⑤ 同上。

我与深源克己独喜得之，是其果有遭乎？书于石，所以贺兹丘之遭也。

又《袁家渴记》：

永之人未尝游焉，余得之，不敢专也，出而传于世。

他使过去长期未被人注意的土地之美，能传之于世人。

从以上所述看来，柳宗元的山水记，是对于被遗弃的土地之美的认识的不断的努力，这同他的传记文学在努力认识被遗弃的人们之美是同样性质的东西。并且，由于柳宗元自己也是被遗弃的人，所以这种文学也就是他的生活经验的反映，是一种强烈的抗议。强调被遗弃的山水之美的存在，也就等于强调了被遗弃人们的美的存在。换言之，即宗元自身之美的存在，伴随着这种积极的抗议，其反面则依于自己的孤独感对这种与他的生涯颇为相似的被遗弃的山水抱着特殊的亲切感，以及在这种美之中得到了某种安慰的感觉。

五

我们前节所述柳宗元对永州山水的描述，乃出于他努力发见被遗弃的东西的价值之认识。但在其山水记中更有直接的寄托其境遇的东西，这也是非常明显的事。就因为这样，所以黄云眉先生说常常有“把山水的遭遇当作自己的遭遇一类的话”，例如《愚溪对》就是这样。明茅坤（1512—1601）说：^①

^① 茅坤：《唐大家柳柳州文抄》，以下同。

柳子自嘲，并以自矜。

所谓“愚溪”，实不外宗元自身。愚溪既清且美，亦犹宗元自身之既清且美。愚溪既能溉田，又能载舟，即不啻谓其自己有经世安民之才。虽然这样，愚溪却不被人认识，反加以愚之名，亦犹其自己以罪人之身份而被人所贱视。所以茅坤说他一方面是自矜，一方面是自嘲。

又《钴姆潭西小丘记》中小丘的主人说，这块地乃“唐氏之弃地”，茅坤亦说“以弃地比迁客”，这也是非常明显的。所谓“唐氏之弃地”一语是偶然的事实，抑或是宗元之假托，固然不明白，但这极自然地会使人联想起“唐朝之弃人”一语。因此我们可以说这一小丘就是柳宗元的化身。此文末段，如上所引，祝贺了小丘的美的被认识，对于这一点何焯批评说：

兹邱犹有遭逐客，所以羨而贺也，言表殊不自得耳。

所以这一段文字并不是单纯地记述其喜悦的心情，同时可能也包含着欣羨和对自己的希望之期待的意义，总之，言外之意，包含着强烈的不满和其他许多复杂的心理状态。

此外，还有些话虽然是极小的表现，但我想与柳宗元的生活经验亦有着相当关联。例如《至小丘西小石潭记》一文中有这么一句话：

其境过清，不可久居。

由于太清，反而隐含着灾祸，所以不可以久居。这也是从他的政治生活体验中渗透出来的一句话。

又在他的“永州八记”中，这种不满情绪表现得最为明显的是最后一篇《小石城山记》：

噫，吾凝造物者之有无久矣，及是愈以为诚有，又怪其不为之于中州而列是夷狄，更千百年不得一售其伎，是固劳而无用，神者偿不宜如是，则其果无乎？或曰：以慰夫贤而辱于此者，或曰：其气之灵不为伟人而独为是物，故楚之南少人而多石，是二者余未信之。

柳宗元之对天的否定，重泽教授的“从柳宗元看唐代的合理主义”一文主要以“天说”作为材料已作了详细的说明。如要增加一些材料的话，那么在《祭吕衡州温文》中就有如下的一段话：

君子何厉，天实仇之；生人何罪，天实雠之。聪明正直；行为君子，天则必速其死；道德仁义，志存生人，天则必夭其身，吾固知苍苍之无信，莫莫之无神。

这是说天对人间的努力是不给予报偿的，并且在柳宗元看来，毋宁说天甚至对人们是抱着妒嫉态度的。这还不对，实际天不过是物理的“物”，是连这种妒嫉心都没有的东西。在《小石城山记》中最初是说“诚有”仿佛是肯定了天之存在，但最后还是否定了它。这种对造物主的否定，在本文中看来好像仅由于山水之生不当地而得出的结论，其实则由于对贤者的相继夭折，对在政治上抱着热情而要求改革者之不当的流放等等事件使他产生了神“其果无乎”的想法，他以这种山川之美，不在中州，而在夷狄，来譬喻他自己的才能，不为中州所用，而闲置在夷狄之中。茅坤说：

借石之瑰玮，以吐胸中之气。

就是指这种事实而言的。

这样柳宗元写山水记的动机不仅在以发见被遗弃的山川之美

来反映他自己的见弃，并且还曲折地提出他对现世间的不满和批评。

六

如果和柳宗元在永州山水记中包含着的尖刻批评相比，那么他在柳州的作品，就全然失去了这样的尖刻性了。这原因可能是虽然柳州比之永州更远，但他是做着与员外司马不大相同的刺史，是实际可以实行政治的实职官，同时重返政治中枢也有了些希望。例如他在《柳州山水近治可游者记》^①一文中，就一点没有足以反映他生活的语句，而是完全关于山水的记述。茅坤批评说：

全是叙事，不著一句议论感慨，却澹宕风雅。在他的文学中，最强烈地把自己表现出来的是他在永州时期的作品，这是因为在永州的生活体验对柳宗元的影响最大的缘故。

永州的流放生活，对京都人柳宗元来说是不堪忍受的，并且流放的原因又是由于政治势力间的斗争，所以他毫无一点在道德上犯罪的感觉。他不可能以公开的形式来表示他的抗议。但又不能自己，所以就不得不借别的事物来发泄他的愤慨。如《祭吕衡州温文》则把他的愤慨寄托在他人身上，而在《憎王孙文》中，则寄其愤慨于非人类的猿类身上^②，同时就像本文所论述的也把他的愤慨寄托在山水之中，虽然他寄托的方式以及文体有种种不同，

^① 《柳河东集》卷二九。

^② 《柳河东集》卷一八《憎王孙文》韩醇注：“汉王延寿尝为王孙赋有云：颜状类乎老翁，躯体似乎小儿。王孙盖猴类而小者也。”

但柳宗元的文学和他的生活体验有密切的联系，不论哪一种形式都充分表现了他的个性这一点是相同的。

如果我们认为柳宗元的山水记不过是山川美景的客观的记述，是心平气和地放情于山川之乐的描写，那是不正确的。在这里也寄托着他由流放生活所得来的感慨，以及他主张自己生活的正义性的暗示。

在柳宗元的文学中，还有着许多问题，特别困难的是自《乞巧文》以下的骚体文章的寓言意义，就是在山水记中，这里所论述的也只是其一面，如从别的方面来看，例如他是怎样认识山水之美的？又如他是怎样来表现这种美的？等等问题，这里无暇讨论。同时在柳宗元的诗中，也时常提到山水，对于这些问题，本文暂时不谈，准备留着将来再作研究。

(原载《文史哲》1957年第4期)

论苏轼对宋词的开拓与创新

朱德才

一

诗至唐，已臻炉火纯青、登峰造极之境，颇有难乎为继之势。宋人欲与抗衡，唯有另辟蹊径，自创新风。北宋诗文革新运动再次给人启迪：沿袭和模拟仅能勉强维持命脉；蓬勃的生机，只有来自不断的开拓与创新。

词，作为一种新兴诗体，原有着强烈的生命力。可惜晚唐温庭筠等人在发展令词艺术卓具贡献的同时，却把词引向了“艳科”的小径。及宋，囿于传统偏见，词坛依然沿承五代遗风。代表时风的晏欧词被目为“词中西昆”。柳永创制慢词，又变雅为俗，有一定的开创之功。但由于缺乏足够的艺术魄力及其他原因，毕竟未能为宋词开出一条宽广的革新之路。

苏轼来了。他雄风千里，使词坛快然一新。其何能如此？一则，就文艺思想说，苏轼一贯反对俯伏前人脚下，一贯反对模拟因袭；主张不断开拓创新，主张每个作家应有其独特的艺术风格。二则，他本人才华横溢，魄力过人，形诸文艺实践，则不仅诗歌散文，乃至书法绘画，都有戛戛独到的艺术造诣。据此二则，我们很难想象苏轼一旦提笔为词，竟肯寄人篱下。从现有材料看，苏轼进入词坛较晚^①，那正是“凡有井

^① 按彊村《东坡乐府》编年，首篇《浪淘沙》（“昨日出东城”）作于熙宁五年正月，则苏轼已37岁，诗文早负盛名。

水处，即能歌柳词”^①的年代，但苏轼居高临下，并不以为然。他从事词的创作仅四年，就在《与鲜于子骏》的一封信中这样说道：

近却颇作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家，呵呵！数日前猎于郊外，所获颇多，作得一阕，令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。

“近却颇作小词”，当指熙宁八年所作《江城子·记梦》、《雨中花·初至密州》等词，“郊外”一阕，无疑是指《江城子·密州出猎》。这段话表明：第一，即便写婉约言情词，也要有别于柳永，自见特色。第二，已写得一阕绝无柳七郎风味的、别开生面的壮词。第三，尤为重要，苏轼在此公然向传统的词风挑战，向风靡天下的柳词挑战，提出要在词坛上“自是一家”，别树一帜。由此可见，在特定的历史条件下，正是苏轼以他那非凡的艺术魄力和艺术才力，在词坛上掀起一股革新的浪潮，使宋词发生了巨大而深刻的变化。

二

苏轼对宋词的开拓与创新显著的标志是“以诗为词”，而“以诗为词”的重要内涵之一，就是凡能入诗的内容，均可入词。“东坡词颇似老杜诗，以其无意不可入，无事不可入也。”^②此说虽不无夸大，但针对宋初词坛实际，他能从题材与内容的开拓上来评价苏轼的创新精神，可谓卓有见地。

^① 叶梦得：《避暑录话》。

^② 均见刘熙载《艺概》。

首先，苏轼以词抒发爱国的豪情壮志。众所周知，终赵宋王朝三百年历史，边患不断，爱国精神也就始终贯串两宋文学。然则，北宋诗坛虽不乏关心国事之作，而于词坛却绝少反响。为此，苏轼这类爱国词章在开拓宋词园地上有重要意义。

青盖前头点皂旗，黄茅冈下出长围。弄风骄马跑空立，趁兔苍鹰掠地飞。回望白云生翠巘，归来红叶满征衣。圣朝若用西凉薄，白羽犹能效一挥。（《祭常山回小猎》）

老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张，鬓微霜，又何妨！持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼！（《江城子·密州出猎》）

苏轼这两篇作品写于同时，无论描绘出猎的场景，抒发豪纵的情致，表达爱国的壮志，乃至用事的手法都极其相似。而且词中不伏老的爱国形象，直抒胸臆的气势，似乎较诗更为突出。这样，苏轼就在内容上打破了诗词界线，把却敌报国的时代主题引进了词坛。

在这类词中成就最高、影响最大的当推《念奴娇·赤壁怀古》。其中对周瑜形象的刻画，英气勃勃，光彩照人，为中国词史上的空前之笔，是苏轼对北宋词坛杰出的贡献。显然，这里寄托着作者为国立功的豪情壮志。对这首词，近来颇多议论。有人以为是一种“失败者的心理”，有人则以为是“一支胜利的凯歌”^①。我以为这首词的内容比较复杂，不宜用“失败”或“胜利”来简单概括。全词咏景、怀古、抒情融汇一气，咏景怀古固是为了抒情，但作者的现实之情，也深深寓于雄壮飞动的如画江山之中和英姿英发的风流人物身上。结处

^① 见《齐鲁学刊》1980年第1期。

的虚无和沉郁悲壮，掩盖不了通篇热情洋溢、激越健壮的基调。上溯范仲淹的《渔家傲》，下视辛弃疾的爱国词章，此词有不容忽视的奠基和枢纽作用。

其次，以农村田园入词。从《诗经》开始，我国诗坛就不乏描写农村生活的作品。但囿于诗词分流的偏见，中唐以来的词坛绝少农村词。偶有渔父、浣女、莲娃等形象出现，那也是美化了的，缺少泥土气息。如张志和的《渔歌子》，其中所谓的“渔父”，不过是号称“烟波钓徒”的作者——隐士的自我化身罢了。

苏轼的《渔父》四首，分别写渔父的“饮、醉、醒、笑”，新意不多，但他的一组农村词《浣溪沙》五首，开创了宋词的新天地。词中景色宜人：绿阴绵延的村庄，软草平莎的沙路；日照桑麻，水光如泼，风吹蒿艾，香气似薰；庄南村北，缲车欢唱，几家煮茧，满村清香。而和这雨后清新爽目的农村风光水乳交融的，则是一派喜庆丰收的欢乐景象：“老幼扶携收麦社，乌鸢翔舞赛神村。”人们吃着喷香的新麦，喝着舒心的米酒，有的甚至醉卧黄昏路边了。活跃在这一幅生机勃勃、欣欣向荣而又充满诗情画意的图景上的，不仅有卧黄昏的醉叟，还有古柳树下的卖瓜者和隔篱娇语的蚕妇，更有那三五成群、踏破罗裙看使君的农村少女。当然，词中的中心形象是“使君”——诗人自己。他一路走来，怡然自得地欣赏着眼前的这一切。一会儿，乐陶陶地询问农家“豆叶几时黄？”一会儿醉悠悠地人渴思茶而“敲门试问野人家”。最后，他居然乐而忘返地动了归田的念头。“何时收拾耦耕身？”“使君元是此中人。”

这组农村词写于元丰元年初夏，时词人在徐州任上。是年春旱，苏轼应民俗至城东石潭求雨。既雨，二麦丰收^①，作者于谢雨道上作

^① 苏轼又有《浣溪沙》云：“惭愧今年二麦丰，千歧细浪舞晴空”，亦见词人欢庆丰收之情。

此词。所以说，这组词中所表现的丰收之景和作者的欢快之情，以及由此而组成的一幅“官民同乐图”，自有其值得珍视的生活基础和思想缘由。以后，即便身处逆境，他也没有忘怀农事和人民的生活。元丰四年，他在黄州贬所，又作《浣溪沙》五首。面对友人的深情厚谊，面对美酒歌舞，面对漫天大雪，他不仅想到了自身的生活困境：“空腹有诗衣有结，湿薪如桂米如珍”，更写道：

万顷风涛不记苏。雪晴江上麦千车，但令人饱我愁无。

据傅干注：“公有薄田在苏，今岁为风涛荡尽。”一方面，置个人的生计不顾，一方面推己及人，但愿瑞雪丰年，民生安足，则己百愁全无。这又是何等高尚的胸怀与情操！把杜甫《茅屋为秋风所破歌》、白居易《新制布裘》乐府诗中关怀人民生活疾苦的优良传统，带进向以轻柔婉约见称的令词“小技”中，这无疑是一项重大的改革和创举。

再次，对传统题材的开拓与创新。诗言志，词言情。言情，是词的传统题材。苏词中写男女之情的作品不少，其间自有他继承《花间》遗风的一面，甚至偶涉蝶狎，但确有某些“自是一家”有别于传统的情词，如其《蝶恋花》：

花褪残红青杏小，燕子飞时，绿水人家绕。
枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草。
墙里秋千墙外道，墙外行人，墙里佳人笑。
笑渐不闻声渐悄，多情却被无情恼。

这首词既无五代词华美香艳的词藻，又没有柳秦词那种放纵蝶狎的恶态。上片写暮春初夏的郊原之景，清新明丽，生意盎然。“枝上柳绵”两句，情景交融，意境隽永，且蕴涵深厚的人生哲理：纵然风

雨无情，枝上柳绵日渐稀少，但“十室之内，必有忠信”，芳草天涯，何愁知音难觅，表现出一种既缠绵又达观的胸怀。下片写墙里“佳人”的笑声和墙外“行人”的愁态，两相对照，极富谐趣。“佳人”翩然归去，不知“行人”中心之既恼。明明自作“多情”，反怪“佳人”之“无情”，读罢令人忍俊不禁。但细加玩味，又颇似承《离骚》余韵，别有深意寓焉。张炎说：“词须要出新意。能如东坡清丽舒徐，出人意外，不求新而自新，为周秦诸人所不能到。”^①当指此类情词而言。

苏轼的言情词不仅别具风味，自有特色，而且“以诗为词”，扩大了言情词的范围，把传统的男女之情扩大到手足之情、师友之情。

苏氏兄弟并具文才，政见与经历也大体相似。他们常有诗词唱和，而又不局限于狭小的手足之情，常饱含着广阔的社会内容，如其《沁园春·赴密州早行寄子由》下片：

当时共客长安，似二陆初来俱少年。有笔头千字，胸中万卷，致君尧舜，此事何难！用舍由时，行藏在我，袖手何妨闲处看。身长健，但优游卒岁，且斗樽前。

先是回忆嘉祐初年二苏至汴京受知于欧阳修的情景，可谓风华正茂，才名初展，满腹经纶，以“致君尧舜”相许，大有为国立业的壮志豪情。“用舍”以下，化用《论语》，实寓不满新法之意。然则，词人却能以旷达出之，使作品不致落入感伤的泥沼。苏轼爱弟心切，当其弟不胜逆境之苦时，常寄词相劝，如其《水调歌头》一词，就是由于苏辙的别词“其语过悲”而写的。上片劝以谢安“雅志困轩冕，遗恨寄沧州”为鉴，一旦壮志难酬，不若及早引退。下片便设想归隐后

^① 张炎：《词源》。

的相从饮酒之乐：“我醉歌时君和，醉倒须君扶我，惟酒可忘忧。”乐天知命中夹杂着无限的政治酸辛，循循诱导中饱含着深挚的手足情谊。至若其“兼怀子由”的名篇《水调歌头》：“但愿人长久，千里共婵娟”，则不仅词意健朗乐观，而且由于诗的高度概括力，更把劝慰手足之情扩大到普天下中秋之夜的“无眠”之人了。

唱和酬答，互通友情之作，在诗来说，并不罕见。但在苏轼前的词坛，几呈空白状态。苏轼以诗为词，弥补了这一不足。他的友情词，一般说来，具有语新意浓，一扫陈词浮调的特点。“今夜残灯斜照处，荧荧：秋雨晴时泪不晴”（《南乡子·送述古》），这是设想别后孤灯独处的情景。“与余同是识翁人，唯有西湖波底月”（《木兰花令·次欧公西湖韵》），这是对前辈师长欧阳修的深沉缅怀。尤应称道的是，他在赠别词中还以政事国事相勉，如“升沉闲事莫思量，仲卿终不忘桐乡”（《浣溪沙·赠陈海州》），“上殿云霄生羽翼，论兵齿颊带风霜”（《浣溪沙·彭门送梁左藏》）。这实际上已开南宋爱国词人以词唱和、相互激励的先河。又，赠别词最忌流于感伤，不能自拔。苏轼独能以理遣情，在真切的友情中，表现出一种豪放而清旷的风韵：

有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？不用思量今古，俯仰昔人非！谁似东坡老，白首忘机？
记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约它年、东还海道，愿谢公雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。（《八声甘州·寄参寥子》）

起句即景起兴，“突兀雪山，卷地而来”^①，气势非凡！但海潮之涨落，亦如时代之更迭、人事之聚散，古今皆然。上片借景喻理，已

① 郑文焯手批：《东坡乐府》。

为下片抒情张本。过渡由理而情。人未登程，先约归期，盖海角天涯，知己难觅。既然约定他年同返西湖山水，以尽“白首忘机”之乐，则今日暂别，又有何伤？通篇清旷飘逸，没有头巾气，不作儿女啼，全凭至情豪气感人。其寄意遥深处，亦足发人深思。

三

独出新意境和新风格，也是苏轼对宋词开拓与创新的重要内容之一。

宋初词坛以晏欧为代表，由于偏重模拟五代，往往少真情实感，个性不分明，因而也就缺乏独特的艺术风格。苏轼与之不同，一方面，他强调“文理自然，姿态横生”^①；一方面，他的词中分明活跃着一个富有个性的“我”。可以说，独到的文艺观和强烈的个性化，正是苏轼开拓宋词新境界，开创宋词新风格的重要内在依据。

论苏词的豪放，切不可泥于前人之说，把它的意义仅归于冲破音律的束缚，甚至视为“要非本色”^②，或称以“别格”^③。豪放，作为一种新风格、新流派的产生和发展，是就传统的婉约风格和婉约词派相对而言的。无论选择题材上、表现手法上、语言运用上乃至美学意义上，两者都有明显的差异。而它的出现最重要的意义就在于，打破了先前词坛上那种一花独放、一鸟独鸣的沉闷单调的旧格局，迎来了百花齐放、百鸟争喧的新天地。

至于具体论及苏轼豪放词作，应包括两类。第一类为激越雄健、

① 苏轼：《答谢民师书》。

② 陈师道：《后山诗话》。

③ 永瑛纪昀等撰：《四库全书总目提要》。

慷慨悲壮之作。第二类属狂放不羁、清旷飘逸之作。舍掉前者，就舍掉了苏轼豪放词的精华；扬弃后者，则不能全面反映苏轼豪放词的本质特色。两者缺一不可。

第一类代表作如《江城子》。词在千骑卷冈、万人空巷的壮阔图景上，活跃着作者自身的形象。他酒酣兴豪，大声疾呼“鬓如霜，又何妨！”他不仅有牵黄擎苍、“聊发少年狂”的出猎壮举，更渴望出使边塞，西北“射天狼”，铲除边患，报国立业。风格豪而壮，雄而健。《念奴娇·赤壁怀古》一词较《江城子》深沉得多。作者凭吊古战场，在对雄伟壮丽山川的描绘和颂赞中，激荡着词人汹涌澎湃的壮志豪情，缅怀古英雄，则在神采飞动，功垂千秋的风流人物身上，倾注着作者无限仰慕之情，遥寄着“致君尧舜”之思。但古今对照，面对壮志不酬、白发早生的严峻现实，不免心中悲愤，这就导致词作在激昂慷慨中带出一种沉郁苍凉的情调。总起来说，这类词更多地反映出苏轼思想中积极向上、奋发有为、热情奔放的一面。虽然为数不多，却是苏轼豪放词中的珍品。

《念奴娇》的开端与结拍，在一定程度上表现了苏轼虚无主义的历史观和人生观。这种思想其来有自。早在青年时代，苏轼就写过“百年豪杰尽，扰扰见鱼虾”（《荆州十首》）、“吾心淡无累，遇境即安畅”（《出峡》）等诗句，这正是苏轼豪放词中出现大量狂放不羁、清旷飘逸之作的思想基础。对这类词，我们不能简单地一笔抹杀。因为在此类作品中，儒、道、释三者，消极出世和积极用世，超脱与执著，颓唐与乐观，冷漠与热情，常是复杂地交织融合，既相互矛盾而又奇妙地统一的。试读其名篇《水调歌头》：

明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间？
转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时

圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

面对一轮团栾明月，诗人浮想联翩。从把酒问月而幻想“乘风归去”——摆脱这恼人的尘世，追求那美好却又缥缈的精神超脱。但他又有清醒、现实的一面，认识到高处清寒，不若人间温暖。于是他高唱“起舞弄清影，何似在人间？”既脚踏人间泥土，又带出一种飘飘欲仙的风韵。这便是活脱的苏轼！手足阔别，中秋思亲，难免使人感伤。但苏轼能以理遣情：人之有悲欢离合，犹如月之有阴晴圆缺，此宇宙、人生之常理，自古而然，非自我始。以达观者观之，则人生无限美好，只要彼此健康长驻，即便远隔天涯，仍可借明月而互寄遥思之情。愿普天下今夕对月“无眠”之人都得到宽慰，都美好地生活下去吧！咏物抒情，如此水乳交融，人间天上、理智感情的矛盾和统一，被渲染得如此诗意盎然而又乐观开朗，词人的独特个性，得到如此生动鲜明的表现，通篇雄放清旷，正是苏轼这类词的独到成功之处。

“乌台诗案”以后，苏轼思想中固有的佛老意识也随之有所发展，因而在词作中也就益发向往超逸清空的境界，以求自我精神解脱。如同是中秋抒怀，其谪居黄州时写的《念奴娇·中秋》便与“丙辰中秋词”有异。上片“桂魄飞来，光射处、冷浸一天秋碧。玉宇琼楼，飞鸾来去，人在清凉国”，纯属一派虚幻空灵之境。下片写他月下的狂歌、豪饮、醉舞，写他“便欲乘风，翻然归去。何用骑鹏翼！水晶宫里，一声吹断横笛”，真是一个不食人间烟火，“羽化而登仙”的形象。

随着黄州之贬，而后一再远贬惠州而儋州。但他没有在精神上——一击即溃，而是人也不改其乐，词也不易其风。他的《定风波》词，借他人之事，抒自身之情。其下片云：

万里归来年愈少，微笑，笑时犹带岭梅看。试问“岭南应不好”？却道“此心安处是吾乡”。

爽朗的微笑驱散了岭南的瘴气，豁达的胸襟迎来了心中的故乡。简直不以贬谪为苦，反以“远游”为乐了。此种境界和风格，在词坛上是前无古人的。

咏恨山怨水、惨红愁绿之景，抒生离死别、伤春悲秋之情，向被视作词中的“当行本色”，然这类传统篇章，毕竟境界狭小，风格靡弱，不能敞人胸怀，给人以健康的美感。苏轼的咏景之作，大多能别开生面，自成境界，如：

乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。（《念奴娇》）

一千顷，都镜净，倒碧峰。忽然浪起，掀舞一叶白头翁。

（《水调歌头》）

江汉西来，高楼下、葡萄深碧。犹自带、岷峨雪浪，锦江春色。（《满江红》）

小舟横截大江，卧看翠壁红楼起。（《水龙吟》）

或雄山奇水，穿空裂岸，撼人心魄；正明净倒影，却骤然浪起舟舞；或江水滔滔西来，翻滚着阵阵乡情；时而又梦渡春江，回望云间翠壁，都能表现出苏词不同于晏欧柳秦的独到风格：坦荡的胸怀，阔大的境界，鲜明的色彩，奇思妙想而又势豪气壮，给人以一种健康明朗的美的艺术享受。

苏轼咏景词不仅以雄奇阔大见称，尤喜陶情山水、表现出对自然美的强烈追求，进而造就一种忘我自乐的艺术佳境。试读其《西江月》：

照野弥弥浅浪，横空隐隐层霄。障泥未解玉骢骄。我欲醉眠芳草。可惜一溪风月，莫教踏碎琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥，杜

宇一声春晓。

一派皎洁月色，空灵晶莹，实“非尘世”之景。词人酒醉，乘月夜行。马惜障泥而骄，人爱芳草欲眠，已微露怡情山水、乐而忘返之旨。下片更是妙思横溢，奇笔生春。白璧美玉喻月光水色，已觉新鲜，用“踏碎”坐实，尤为奇特，因不忍搅乱“一溪风月”，竟不教马踏“琼瑶”，对月下美景真是到了酷爱的程度，以致终于醉卧桥头，直待杜宇啼晓了。——这样，苏轼就为宋代咏景词开出了一条新路。

苏词豪放而清旷的独到风格，有时在一些平凡的生活小事上也表现得相当出色，能出前人难具之情，步前人未到之境。如其《定风波》词：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕？一蓑烟雨任平生。料峭春风吹酒醒，微冷。山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。

词前又有小序云：“沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此。”中途遇雨，本系寻常细事，词人偏能就此写出不寻常的生活情操和人生哲理。风狂雨骤，众皆狼狈唯独词人吟啸徐行，表现出一种泰然自若、悠闲潇洒的风度。人生风雨无常，政治风云尤难逆料，但作者豪迈地宣称：“谁怕？一蓑烟雨任平生。”展示出他坚持操守的倔犟品格和以不变应万变的旷达情怀。读此，顿觉一股豪气迎面扑来，使人心胸为之一舒。下片先写自己对“春风”和“斜阳”的亲身感受——冷暖莫辨，喻理于景，为下文张本。结拍转出主旨：“也无风雨也无晴。”以晴雨喻忧乐：自然界既无风雨冷暖可言，则人世间又何必斤斤计较于沉浮忧乐？他所孜孜以求的就是这种忧乐两忘的无差别的精神境界。诗人晚年远贬海南时，作《独觉》诗结云：“倏然独觉午窗明，欲觉犹闻群鼯声。回首向来萧瑟

处，也无风雨也无晴。”足见他对这种境界的酷爱之情。

虽然读苏轼豪放词，我们对其骨子里的人生如梦、超尘遁世、虚无缥缈的哲理思想，应有足够的戒心和清醒的认识，但总起来说，苏词感情之坦率真切，个性之鲜明活脱，胸怀之旷达开朗，运笔之挥洒自如，词风之豪纵飘逸，确能开人心胸，新人耳目，具有开一代新风的巨大作用。

四

晚唐五代词，较少咏物，而《东坡乐府》中的咏物词，无论数量之多，咏物面之广，都是空前的。苏轼对咏物词的开拓与创新，主要表现在三方面：

第一，“天然地别是风流标格”（《荷花媚》）。不妨认为这是苏轼对咏物词的一项艺术要求，即无论咏什么，务必写出它们各自的独特风貌。这个“风流标格”，不仅指形态，更指精神。其《定风波·咏梅》，即可谓以神取胜之作：

好睡慵开莫厌迟，自怜冰脸不时宜。偶作小红桃杏色，闲雅，尚余孤瘦雪霜姿。休把闲心随物态，何事，酒生微晕沁瑶肌。诗老不知梅格在，吟咏，更看绿叶与青枝。^①

石曼卿红梅诗云：“认桃无绿叶，辨杏有青枝”，苏轼以为皮相，故言“诗老不知梅格在”。苏轼在这首词中，不仅自出新意，以传神之笔写出了红梅独特的“风流标格”，而且生动地展示了作者高洁不

^① 苏轼又有《红梅》诗，主旨与此相同。

阿的品格。不说红梅天生红色，却说其所以“偶作小红桃杏色”，是因为“自怜冰脸不时宜”。尽管如此，她那种不随时物的“闲雅”之态，“孤瘦雪霜姿”的本质，却绝不可变。这才是真正的“梅格”！也正是“一肚子不合时宜”的苏轼那种不随波逐流、坚持高风亮节的“人格”的自我写照。刘熙载慧眼独具地指出：“‘雪霜姿’，‘风流标格’，学坡词者，便可从此领取。”^①

第二，运用拟人化手法，充分展开想象，对所咏事物从形到神作多层次的描绘，如其被许为咏物“最工”^②的《水龙吟·杨花》：

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思，萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被，莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来不是杨花，点点是离人泪。

此词遗貌取神，“和韵而似原唱”^③，说明词人才力过人。“似花还似非花”，起句便自高妙无比，奠定一篇咏物宗旨：“似花”，“非花”，两者不即不离，若即若离。唯其即，方能使种种比兴，不离本体，有迹可求；唯其离，方充分展开想象，而不失之呆滞。以下写杨花离枝坠地，犹如思妇被弃，貌似“无情”，实是“有思”。而思妇的柔肠百转、娇眼困酣，恰犹如柳枝的细软婉曲，柳叶的飞坠无定。“梦随”三句化用唐诗《春愁》入词，杨花随风飘舞，起落往返；思妇离魂寻郎，飞越万里，莺呼梦回，既摄杨花之魂，又摄思妇之神。相形之下，原作名句“傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被风扶起”，就不免黯

① 均见刘熙载《艺概》。

② 王国维：《人间词话》。

③ 同上。

然失色了。下片，作者另辟蹊径，想象越发奇妙，词以落红陪衬，写出春事已尽，却又一往情深，从“晓来雨过”着笔，去追踪杨花的最终归宿。不想唯见池萍零乱，三分春色，委身黄土，付于流水，了无踪迹。至此，思妇的惜春、恨春之情，连同“美人迟暮”之感，就被发掘得淋漓尽致了。结句画龙点睛，遥应首句，说明花人合一的题旨，于舒卷自如中，亦见严密之章法。咏物至此，可谓神化之工。

第三，“词源于诗，虽小小咏物，亦贵得风，人比兴之旨。唐五代北宋人词，不甚咏物，南渡诸公有之，皆有寄托”^①。一般说，北宋咏物词重在自然明快和涵浑的意境，不甚寄托。南宋兴咏物词，重在字句的工巧和典故的运用，尤重寄托。苏轼的《卜算子·咏雁》，既体现了北宋咏物词的艺术风格，又开南宋咏物寄托的先声：

缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来？缥缈孤鸿影。
惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

上片写鸿见人。“幽人独往来”，是实写，但亦如飞舞于月空的缥缈孤鸿，此实中有虚。“缥缈孤鸿影”，是虚写，但亦如静夜徘徊于小院的幽人，则虚中见实。总之，虚实映衬，人鸿合一。换头专就鸿写，但仍语语双关，由鸿见人。其间孤鸿的形象从行动上的惊起回首、拣尽寒枝、终栖沙洲，到心灵上的有恨无诉、自甘冷漠，形神十分鲜明丰满。此词有所寄托，古今公认，但对所寓内涵，说法不一^②。其实，词作反映的是作者贬黄州时期的一种复杂的心理状态。词人月夜难寐，独步静院，偶见孤鸿掠影，一时景与情会，遂将无限眷恋、哀怨、幽愤之情，清高自守、自甘寂寞之志，尽借孤鸿形象倾吐而

① 蒋敦复：《芬陀利室词话》。

② 或附会男女情事，见龙辅《女红余志》；或主《考槃》说，见《类编草堂诗余》引颍阳居士语，但失之逐句索隐。

出。全词情与景、人和物高度融合，自然含蕴，已达有寄托人、无寄托出的艺术胜境^①。

总之，苏词在思想上艺术上虽不无缺陷，但苏轼对宋词的开拓与创新之功是空前的，影响所及也是深远的。以后，辛弃疾承流接响，而又别开新境，将宋词艺术推向又一新的高峰，固赖时代及个人因素，但推本溯源，实亦得力于苏轼。

(原载《文史哲》1983年第4期)

^① 参见周济《宋四家词选》和《介存斋论词杂著》。

论辛弃疾词的艺术特色

叶嘉莹

本文将对辛弃疾的词在词史中之地位，以及其在艺术方面的特色，略作简单之论述。

以前我们在论述五代及北宋诸家之词时，对于词之发展已曾有过相当之论述。大体说来，自五代之温、韦、冯、李，以迄北宋初年之晏、欧，曾被我们目为词之发展的第一阶段。在此一阶段中，其发展情况乃是歌筵酒席之艳曲因经过文士之插手写作，而逐渐转为具有鲜明个性之新体歌诗的过程，形式上虽然一直承袭着唐五代以来短小之令词的体式，然而在内容方面却已经有了作者之性情襟抱的隐然的流露。其后则柳永与苏轼之相继出现，可以目之为词之发展的第二阶段。在此一阶段中，其发展之情况表现为两方面的开拓：一则是柳永在形式方面的开拓，将俗曲慢词的音调带入了文士手中，使得词在篇幅、声律及叙写之层次手法各方面，都得到了很大的拓展；另一方面则是苏轼在内容方面的开拓，一洗五代以来之艳词的绮罗香泽之态，而表现为一片天风海雨之才人旷士的浩气逸怀。这两方面的开拓当然都是极为可贵的，也都是极有发展余地的。至于以后秦观与周邦彦的相继出现，则可以目之为词之发展的第三阶段。秦观词之成就，主要在其精微柔婉之特质，故能使抽象之情思与具象之景物做出一种更为敏锐也更为深切的结合；至于周邦彦，则早已被历代词评家目之为北

宋集大成的作者，而其词之成就最可注意的则是周之以赋笔为词，一变五代以来诸作者之但重直感之叙写，而将着重勾勒的思索安排的手法带入了词的写作之中，于是遂为南宋后来之姜夔、吴文英、王沂孙、张炎诸作者开启了无数法门。

在以上我们所叙及的几个发展阶段中，自晏、欧、柳、苏以迄秦、周诸家的相继出现，北宋之词坛真可谓高峰迭起，各有其特色与过人之成就。不过值得注意的则是，柳、苏二家在第二阶段所造成的不同方面之拓展，到了第三阶段却只剩下了以柳词之影响为主流的秦、周等作者，而苏词之突破绮罗香泽的在意境与风格方面的拓展，则并未曾得到应有的反响和继承。其间实在牵涉到了一个极值得重视的问题，那就是直到今天也仍然时常引起争议的，词之为体是否应以婉约方为正宗的问题。

关于这个问题，可以说自从苏词一出现便已经引起了争议。即如我们在论说苏词时，便曾经引过苏氏致鲜于子骏（侁）的一封信中所说的“自是一家”的话，也曾引过陈师道《后山诗话》谓苏词“虽极天下之工，要非本色”的话，还曾引过俞文豹《吹剑续录》中所载苏轼之幕僚将苏词与柳词做比较，谓苏词“须关西大汉执铁板唱‘大江东去’”的话，凡此种说法，都足可说明苏词之开拓在当日之不被目为正流。这种观念之形成，自然由于词在初起之时原只是当筵侑酒之妙龄少女所唱之艳歌，为了适合这种演唱的场合及人物，所以才形成了词要以婉约为正宗的传统之观念。不过艳歌之内容不免淫靡浅俗之病，所以自士大夫染指写作以来，此种艳歌乃逐渐转化为可以供士大夫抒写个人情意的一种新的韵文形式。这在词之发展中，自然是一种进步的现象。如此，则因作者个性之不同与环境之不同，于是在非绮席歌筵的背景中，或在个人特殊之遭遇下，自然便也可能会写出一些并非属于婉约的作品。所以，即使在五代及北宋之初，也早就有

一些雄健激昂的作品出现了。即如后蜀鹿虔哀为悼念前蜀灭亡所写的《临江仙》（金锁重门荒苑静），南唐后主李煜在亡国后所写的《浪淘沙》（帘外雨潺潺），宋初范仲淹在边防戍守时所写的《渔家傲》（塞下秋来风景异），这些词就都并不是全属于婉约的作品。所以《谭评词辨》卷二即曾称鹿词《临江仙》为“哀悼感愤”，称李词《浪淘沙》为“雄奇幽怨”，称范词《渔家傲》为“沉雄似张巡五言”。是则就词之发展而言，固早具有拓出雄健悲慨之词风的可能性，只不过鹿虔哀、李煜诸人之写出此类作品，却并非有意要写为变调来对词之意境加以拓展，他们的这些词都只不过是某种特殊情况中自己感情的一种自然流露而已。至于真正有心要开拓词境，对此一意念带有明白之自觉的，自然要以北宋之伟大天才苏轼为最重要的一位作者。所以就词之演进而言，苏词之开拓原为一可供发展的大有可为之途径。

然而苏词之拓展却并未能引起同时代作者普遍的共鸣，私意以为其主要原因盖有以下数端：其一是由于词要以婉约为主的传统观念之局限；其二是由于北宋直到末期仍充满了歌舞淫靡的社会风气；其三则是由于词在苏轼手中虽表现了诗化以后的很高成就，但同时也显示了词在诗化以后的一些缺点，即有时不免失之粗豪浅率。

总之，正是由于以上的一些因素，遂使得苏轼对词之拓展在当时并未被北宋之词人所普遍接受。其后经过了靖康之难北宋沦亡的世变，于是早自五代以来便已经隐伏在鹿虔哀与李煜诸作者之词中的由世变之刺激而形成的雄健悲慨之词风，便也在南宋之词坛上再度出现。只不过五代之时所流行的只是短小的令词，所以鹿虔哀、李煜诸人的雄健悲慨之词风，便也只是表现于小令之中而已；及至南宋之时，则长调之慢词既已经流行甚久，因此南宋词人之雄健悲慨的词风，便也在长调之中开始大量的出现。即如以前缪钺教授所曾论说过的张元幹、张孝祥，以及我所论说过的陆游，还有我们现在所要论说的

的辛弃疾，以及稍晚于辛氏的刘过、刘克庄诸人，便都是属于表现有这一类词风的重要作者。但词体自有其特美，王国维在其《人间词话》中便早曾说过“词之为体，要眇宜修”以及“诗之境阔，词之言长”的话。缪钺教授在其《论词》一文中，也曾说过“诗显而词隐，诗直而词婉”及“诗尚能敷畅，而词尤贵蕴藉”的话（见于上海古籍出版社刊行之《诗词散论》）。所以词中虽然也可以写雄健悲慨的内容，但其叙写之笔法一定要有曲折含蓄之美。此在小令之体式言之，则其篇幅既短，故写之者乃必须将其雄健悲慨之情意尽力压缩于此短小之形式中，如此则自然容易产生一种含蕴曲折之深致。而且小令之句式节奏往往与五言、七言诗之形式相近，因此以诗笔为词者，在写作小令方面也就比较易于得到成功。至于慢词之长调，则篇幅既然增大，因此就不得不在叙写时多所铺陈，而且长调中又往往杂有四言、六言等近于散文之句式，所以用此一形式来写雄健悲慨之情意，稍一不慎，乃往往不免有一泻无余缺乏曲折含蕴之美的遗憾。陆游和南宋其他一些以长调来写豪放之壮词的作者，如张元幹、张孝祥、刘过、刘克庄诸人，便都或多或少表现有此种缺乏曲折含蕴之美的遗憾。而其中唯一的一位写豪放之壮词却并没有质直浅率之弊的作者，则自当推我们现在所要讨论的辛弃疾。

辛氏乃是一个能以英雄豪杰之手段写词而表现了词之曲折含蕴之特美的一位杰出的词人。他在词中所做出的开拓和成就，不仅超越了北宋的苏轼，而且也是使得千百年以下的作者一直感到难以为继的。世之论词者每以苏、辛并称，这就其开拓词境、突破传统而言，两家固有相近之处，而且辛词之有此开拓突破之勇气与眼光，也可能是因为受了苏词的启发和影响。不过，苏、辛二家对传统都能有所开拓突破之一点虽同，但其开拓突破以后所表现的风格特色，以及其所以能达成此种开拓突破的因素，则并不尽同。苏轼对词境之开拓突破，主

要由于其才气与胸襟之超迈过人，本非“绮罗香泽”之所能拘限，而且苏轼对于写作，又一向有“行乎其所当行，止乎其所不得止”的一种独立开创之精神，这正是苏词之所以能对词境做出了极大之开拓的主要原因，故苏词风格之特色乃在其时时有超旷飞扬之致。至于辛弃疾对词境之开拓突破，则主要由于其志意与理念的深挚过人，也原非“剪红刻翠”之所能拘限，更加之其平生的不凡及不幸之遭遇的相互冲击，则更是造成其词之意境得以突破传统的另一重要原因。所以辛词对传统之突破，可以说乃是斯人与斯世相结合而造成的必然结果，正如前人评阮籍诗所说的“遭阮公之时，固应有阮公之诗也”，故辛词风格之特色乃在其处处有盘旋郁结之姿。这与苏词之但凭天赋之才气胸襟而突破传统，其本质上原是有相当不同的。

而且，辛弃疾原来还并不仅是一个有性情有理想的诗人而已，他同时还是一位在实践方面果然可以建立事功的，有谋略、有度量、有识见、有手段而且有权变的英雄豪杰式的人物。只是他在建立事功方面的理想既然全部落空，遂在侘傺失志之余，乃不仅将其平生之志意与理念一皆寄托于词之写作，而且还将其平生之英雄豪杰的胆识与手段也都用在了词的写作之中。而值得注意的则是，辛词虽然一方面以其英雄豪杰的志意与理念突破了词之内容意境的传统，另一方面更以其英雄豪杰的胆识与手段突破了词之写作艺术的传统，可是就其词之本质言之，却仍能保有词之曲折含蕴的一种特美。这两种相反而又相成的现象，既是辛词最值得注意的特色，也是辛词在词之发展中所完成的最为不可及的过人的成就。

对于辛词之英雄豪杰的志意与理念，我们曾有过论述，因此我们现在对其英雄豪杰式的艺术手段便也将略加介绍。

关于辛词之艺术手段，历来论词者早已有过不少论述，此自非本文之所能遍举，如果博中取约，举其最为重要者言之，则私意以为辛

词之艺术手段大概可以分为语言方面与形象方面两个重点来略加讨论。

第一，先就语言方面言之，则辛词既能用古又能用俗，在词史上可以说是语汇最为丰富的，而尤以其用古方面最为值得注意。因为词之兴起既本是源于里巷之俗曲，所以五代宋初之词原来极少使用古典者，及至诗人苏轼与赋家周邦彦在词坛上相继出现，始稍稍在词中使用古典，但周氏之用古典多只限于以唐人之诗句为主，苏氏之用典亦远不及辛氏之多而且广。早在刘辰翁之《辛稼轩词序》（《须溪集》卷六）中论及苏、辛二家对词之开拓时，便曾谓：“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观，岂与群儿雌声学语较工拙；然犹未至用经、用史，牵雅颂入郑卫也。自辛稼轩前，用一语如此者必且掩口。及稼轩横竖烂漫，乃如禅宗棒喝，头头皆是。”其后清代吴衡照之《莲子居词话》亦曾云：“辛稼轩别开天地，横绝古今，《论》、《孟》、《诗·小序》、《左氏春秋》、《南华》、《离骚》、《史》、《汉》、《世说》、《选》学、李杜诗，拉杂运用，弥见其笔力之峭。”刘熙载在其《艺概·词概》中，亦曾谓：“稼轩词龙腾虎掷，任古书中理语、廋语，一经运用，便得风流，天姿是何复异！”由以上所引述之评语，可见辛词之佳处，固不仅在其能融汇运用古人之辞语及故实，而尤在其能用之而可以“头头皆是”、“笔力甚峭”，而且可以将古语赋予鲜活之生命力，所谓“一经运用，便得风流”。即以其曾在岳珂《程史》中被认为“微觉用事多”的《永遇乐》（千古江山）一词而言，陈廷焯在其《词则·放歌集》卷一中对此词之使用古典便曾大加赞美说：“稼轩词拉杂使事，而以浩气行之，如五都市中百宝杂陈，又如淮阴将兵，多多益善，风雨纷飞，鱼龙百变，天地奇观也。岳倦翁讥其‘用事多’，谬矣。”再如论词最反对用典之王国维，在其《人间词话》中，对辛词用典极多的《贺新郎》（绿树听鹈鴂）一词，便也曾

大加赞美，谓其“语语有境界”。又如其《贺新郎》（凤尾龙香拨）一首，题为“赋琵琶”，本是一篇咏物之作，通篇皆用有关琵琶之故实，然而却能不落入南宋一般咏物词之刻画粘滞之窠臼，而写得精力饱满，慷慨动人。陈霆在其《渚山堂词话》卷二中，便也曾赞美此词，谓“此篇用事最多，然圆转流丽，不为事所使，的是妙手”。陈廷焯之《白雨斋词话》亦曾赞美此词，谓其“运典虽多，却一片感慨，故不嫌堆垛”。（关于咏物词，请参见拙作《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》一文）另外如辛氏之《水龙吟》（举头西北浮云）一首词，便也是辛词之借用古典为生发而写得感慨万千的一篇佳作。而且辛弃疾之用古，还不仅只是用古典之故实而已，他有时还喜欢模拟古书之风格，或者完全袭用古书之辞句。陈模《论稼轩词》即曾谓辛词《贺新郎·送茂嘉十二弟》一首“全与太白《拟恨赋》手段相似”；又谓其《沁园春·止酒》一首“如《宾戏》、《解嘲》等作”。再如其《水龙吟·用些语再题瓢泉》一词之仿《天问》与《招魂》；《水调歌头》（我志在寥阔）一词之仿《九章·抽思》而用“少歌”；又如其《卜算子》（一以我为牛）一词之用《庄子》；《水调歌头》（长恨复长恨）一词之用《楚辞》；及另一首《水调歌头》（四座且勿语）之杂用《礼记》、《诗经》、《晋书·陶侃传》及左思、谢灵运、鲍照、杜甫诸家诗句；还有《卜算子》（进退存亡）一首之杂用《周易》、《诗经》及《论语》之成句。凡此诸例，皆可见出辛弃疾写词之具有英雄豪杰的胆识与手段，其突破传统不主故常之开拓与变化，固更有过于苏轼者。所以《四库全书总目提要》之论辛词，乃曾谓“其词慷慨纵横，有不可一世之概，于倚声家为变调”。冯煦在《宋六十一家词选例言》中，亦曾谓“稼轩负高世之才，不可羁勒，能于唐宋诸大家外，别树一帜”。又云：“自兹以降，词家遂有门户主奴之见。”于是世之论词者，乃莫不称辛词为“豪放”，而将之与“婉约”一派

相对举。

但辛词之风格虽有英雄豪杰之手段，却又并非“豪放”二字之所能尽，所以刘克庄论辛词乃又有“公所作，大声镗镗，小声铿镗；横绝六合，扫空万古；其秾丽绵密处，亦不在小晏、秦郎之下”之言（见《后村大全集》卷九八《辛稼轩集序》）。夫辛词中之有“不在小晏、秦郎之下”的“秾丽绵密”之作，斯固然矣；但辛词之真正佳处，毕竟仍在其所独具的一份英雄豪杰之气。即以其为世所盛称的特具婉约之致的《摸鱼儿》（更能消几番风雨）及《祝英台近》（宝钗分）诸词而言，其潜气内转寓刚于柔的手段与意境，便已绝非小晏、秦郎之所能及。而辛词之更为难得之成就却还不在于其能以英雄豪杰之气写入伤春怨别的这些小词之中而已；辛词之更应注意者，乃是他即使在“别开天地，横绝古今”，“牵雅颂入郑卫”的“大声镗镗”的作品中，却也仍保有了词之曲折含蕴的一种特美，虽然极为豪放，却绝无浅率质直之病，这才是辛氏最为了不起的使千古其他词人皆莫能及的最为可贵的成就。而辛词之好用古典突破传统的作风，却恰好也就正是造成了他的雄奇豪放之词同时也仍能保有词之曲折含蕴之特美的一个主要原因。

盖辛词之用古典，约可归纳为以下几种作用：一则既可以使之避免直言之质率；再则又可以将一己之感情推远一步，造成一种艺术之距离；三则更可以借用古典而唤起读者许多言语之外的联想。于是辛词之驱使古典的雄奇豪放之作风，乃造成了一种与使用美人香草为喻托的同样的效果，这正是辛词使用古典的妙处之所在。然而其所以能达致此种妙处，则首在辛氏之有博学熟诵的修养，所以才能在使用古典时左右逢源，而没有牵强堆砌的弊病；次则也因为辛氏自己内心中原具有一种强烈深挚的感发之力量，所以才能在使用古典时，对古人、古事、古书、古语，也都赋予了充沛鲜活的生命。这种手段，自

然是辛词中最值得注意的一点艺术特色。

而辛词在语言方面的艺术手段之过人，还不仅在其善于用古而已，即使对俗语之使用，辛词亦自有其独到之处。本来用古典原非词之传统之所有，故而善用古典乃成为辛词最大之成就与开拓；然而用俗语则为词之传统之所本有，盖词之兴起既是源于里巷之俗曲，所以早期之词如敦煌所发现之唐写本曲子词，其中就含有大量之俗语。只不过自从文人诗客着手为这些曲子填写歌词以来，俗语遂在文士词中开始逐渐减少。直至柳永在词坛上出现，乃因其往往为歌伎乐工填写市井中所流行的慢曲，于是俗语遂又在柳词中大量出现，因而也就形成了在词中使用俗语的一时风气。即如黄庭坚、秦观、周邦彦诸家，便都在词中保留有不少俗语；即使号称以诗为词的苏轼，在其词中也同样有一些使用俗语的作品。所以辛词之用俗语，在词之传统中原不能算是一种独创的开拓。不过，词人之用俗语者虽多，而如果以辛词与其他词人之作品相比较，却也仍有一些值得注意的特色，这我们只要对辛词所用俗语之性质及其效果略加注意，便可见到其不同之处。原来一般作者之在词中使用俗语者，大约有两种情况：其一是以俗语写男女调情之词者，柳永就是往往写有此类作品的一位词人，此固早为读者所共知，故不须赘述。至于北宋其他名家之作，则如黄庭坚《归田乐引》（“对景还消瘦”）一首之“看承幸厮勾”及“冤我忒搦就”之类；秦观《品令》（“幸自得”）一首之“须管啜持教笑”及“又也何须臆织”之类；周邦彦《青玉案》（“良夜灯光簇如豆”）一首之“轻惜轻怜转唧溜”及“把我来傴僂”之类。他们所用的俗语便可以说大多都是勾栏瓦舍中男女欢爱的调情之词。这是宋词中最常见的一种俗语的法。除去此一类调情性质的俗语以外，其次则还有一类用于游戏笔墨之俗语。苏轼词中就有不少属于这类性质的作品，即如其《如梦令》（“水垢何曾相受”及“自净方能净彼”）二首中之

“轻手、轻手”与“我自汗流呀气”之类；又如其《南歌子》（“师唱谁家曲”）一首之“借君拍板与门槌”及“不见老婆三五、少年时”之类，便都是属于游戏性质之使用俗语。以上两类之用俗语者，虽有时也能写得生动活泼，表现出一种真切如话的情趣，然大体言之，则无论其为调情性质或游戏性质之用俗语，却毕竟都缺少一种严肃深挚的情意。

至于辛词，则虽然也有用俗语的游戏之作，然而除了这些一般性质的游戏之作外，辛词之用俗语者却还表现了另外两种特色：一种是借俗语抒写了对农村生活的质朴的感情；另一种则是借俗语之游戏性质表现了自己的嘲讽和悲慨。即如其题为“戏题村舍”的《鹧鸪天》（“鸡鸭成群晚未收”）一词，题为“夜行黄沙道中”的《西江月》（“明月别枝惊鹊”）一词，以及题为“村居”的《清平乐》（“茅簷低小”）一词，这些便可以说都是属于前一种用俗语表现了对农村生活的朴素亲切之情的作品，再如其题为“齿落”的《卜算子》（“刚者不坚牢”）一词，题为“遣兴”的《西江月》（“醉里且贪欢笑”）一词，以及题为“苦俗客”的《夜游宫》（“几个相知可喜”）一词，这些便可以说都是属于后一种用俗语表现了自己的嘲讽和悲慨的作品。这些词就辛氏而言，固绝非其精心结撰的重要之作，但因为他在浅俗游戏的作品中也表现了真切深挚的情意，有时还可以表现出一种反讽的作用，于是辛词之用俗语遂也就造成了语言浅俗而意境却并非浅俗的艺术上之双重效果，这自然也是辛氏在语言方面的另一值得注意的艺术特色。至于辛词中每好以“老子”自称，则原来亦为山东之俗语，而此种自称之词自亦原非词中传统之所有。盖词在初起本为不具个性之艳歌，故甚少自称之词，其有之者，则多为以女子口吻自称的“奴”、“妾”之词；即使有以男子口吻自称者，亦不过简单以“我”字自称而已。至苏轼“曲子中缚不住者”始有以“老夫”自称之语，辛弃疾

之自称为“老子”，盖亦曾受有苏轼之影响。只是苏氏之自称“老夫”，不过仅表现了一份疏放而已，至辛氏之自称“老子”，则似乎更多了一份以乡音自慨的矢志之悲。盖辛词之以“老子”自称，原来乃是始于其被劾罢官退居带湖以后，即如他在带湖闲居时所写的《水调歌头》（寄我五云字与白日射金阙）二首，就曾屡有“老子政须衰”及“老子颇堪衰”之语，其以乡音俗语自慨的情意，自是明白可见的。

辛词在语言方面的艺术手段，还不仅是其在语汇方面之既能用古又能用俗的两点而已，还有一点我们也该加以叙及的，那就是辛词在叙写之语法方面的变化多姿。先就其句法之骈散顿挫而言，即如我以前在论陆游词时，曾经举引过陆氏的《汉宫春》（“羽箭雕弓”）一首词，谓其“过于浅率质直”，其故盖由于此一词调多为成排之四字句所以容易形成一种气势而缺少含蕴，如陆词之“忆呼鹰古垒，截虎平川”及“看重阳药市，元夕灯山”诸句，都是以一个领字带出两个四字偶句，因此便显得质直浅率，一泻而出，缺少一种曲折含蕴之美；可是辛弃疾的《汉宫春》（亭上秋风）一词，在此等排句之处，所写的则是“记去年嫋嫋，曾到吾庐”及“甚风流章句，解拟相如”等句，都是以一个领字带起了两个声律虽相偶而辞意并不相偶的句子，于是在其声律之骈与辞意之散的矛盾间，也就增加了一种曲折含蕴之美。而且陆游之《汉宫春》词结尾，所写的乃是“君记取，封侯事在，功名不信由天”，全用直言，遂了无余味；而辛词之《汉宫春》词结尾，所写的则是“谁念我，新凉灯火，一编太史公书”，既用的是问语的口气，又结合了眼前“新凉灯火”的背景，与千年前“太史公书”的悲慨，于是辛氏此词遂给予了读者无穷的感慨深思之余味。在此种对比之下，则辛、陆二家之两首《汉宫春》词，其深浅曲直之差别岂不显然可见。

此外，辛词在语言方面之骈散顿挫变化多方之例证甚多，又有用问答之句法者，用古文之句法者，而且这种种语言句法方面之变化，还往往影响及其所使用之词调在风格方面也产生了相应的改变。即如《踏莎行》之牌调，晏殊所写的“细草愁烟”与“小径红稀”诸词是何种情调？辛氏用经语所写的“进退存亡”又是何种情调？再如《永遇乐》之牌调，苏轼所写的“明月如霜”一词是何种情调？辛氏所写的“千古江山”又是何种情调？所以范开之《稼轩词序》乃谓“故其词之为体，如张乐洞庭之野，无首无尾，不主故常；又如春云浮空，卷舒起灭，随所变态，无非可观”。此固由于辛氏感发本质之深挚过人，而其对语言文字之驱使运用的艺术手段，则实在才是使得辛氏不仅为一位忠义奋发的英雄豪杰，同时还是一位伟大的词人的主要缘故。

第二，再就形象方面来谈一谈辛词之艺术手段。本来诗歌重视形象化之表现，固早为一般人之所共知的老生常谈，我以前在《迦陵论诗丛稿》与《迦陵论词丛稿》二书所收之诸篇论文中，也曾多次讨论到形象与情意之关系的种种问题。约而言之，则形象之范畴既可以指自然界之一切物象，亦可以指人世间之一切事象。至于形象之来源，则既可以取之于现实中所有之实象，亦可以取之于想象中非实有之假象，更可以取之于古典中历史之事象。而形象与情意之关系，则既可以有由物及心的属于所谓“兴”的关系，也可以有由心及物的属于所谓“比”的关系，还可以有即物即心的属于“赋”的关系。以上所提到的种种区分，其实都只不过是文学批评理论中，为了立说方便而制定的一些名目而已；至于真正想要衡量一首诗歌的优劣，则事实上这些理论上的名目，都并不能作为衡量之标准。因为无论是使用属于任何一种范畴，任何一种来源或任何一种关系的形象，都同时既有成为好诗的可能，也有成为坏诗的可能。而真正使一首诗歌成为好诗的

基本因素，则主要实当以其形象与情意相结合时所传达出来的感发生命之质量为衡量之标准。因此现在我们对于辛词中之形象，便也将舍弃一些枝节，而专对其所传达之感发生命的质量一做探讨。

一般而言，要想在诗歌之形象中传达出一种感发的力量，则首在具眼，次在具心，三在具手。具眼，所以才能对一切事物有敏锐之观察而掌握其鲜明之特色，具心，所以才能对所观察接触之事物引起真切活泼的感发，具手，所以才能以丰美之联想及切当之语言来加以表达。而辛弃疾就正是在以上三方面都具有过人之禀赋的一位作者。举例而言，即如其“青山欲共高人语，联翩万马来无数”（《菩萨蛮》）之写山势；“昨日春如十三女儿学绣”（《粉蝶儿》）之写春光；“望飞来半空鸥鹭，须臾动地鼙鼓”（《摸鱼儿》）之写江潮；“春已归来，看美人头上，袅袅春幡”（《汉宫春》）之写节物。凡此诸例，辛氏对各种形象莫不写得鲜明真切，充满了生动活泼的感发之力量，则其在使用形象方面的艺术手段之不凡，固已可以概见一斑。不过，以上诸词例，若就辛词整体而言，却实在还并不是他的最具代表性的作品。因为辛氏之所以异于其他词人者，原来乃在于他的词中有一种志意与理念的本体之流露，而辛氏在使用形象方面的艺术手段，自然便也应该以其能借用形象而传达出其志意与理念的作品方为最具代表性的作品。我们现在便举一首词例来对辛词中描绘形象的艺术手法，及其与感发生命之传达的关系略加探讨。我们先把这首词抄录下来一看：

沁园春

灵山齐庵赋，时筑偃湖未成

叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。正惊湍直下，跳珠倒溅；
小桥横截，缺月初弓。老合投闲，天教多事，检校长身十万松。
吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。

争先见面重重。看爽气，朝来三数峰。似谢家子弟，衣冠磊

落；相如庭户，车骑雍容。我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公。新堤路，问偃湖何日，烟水濛濛。

这首词是辛弃疾第二次被弹劾罢官后，在铅山闲居时之所作。现在就让我们从辛氏这一首罢废闲居的描绘山川景物的作品中，看一看辛氏如何在对景物形象的描绘中传达了自己的理念和志意。在这首词中，辛氏用以描述景物之形象而传达出自己内心中一种感发之作用者，大约可归纳为以下几种手法：

其一是由其在描绘形象时所用之状语及述语而传达出一种感发之作用。即如其“惊湍直下，跳珠倒溅”两句中所用之形容词、动词及副词，便不仅真切生动地写出了惊湍流泻、水珠飞溅的景象，而且还表现出了一种激动腾跃的力感。如果我们试将这两句词与王维在《辋川集》中所写的“跳波自相溅”一句诗相比较，我们就会发现他们所写的景象虽然颇为相似，然而王诗的写法似乎仅为视觉上的冷静客观的描述，而辛词的写法则似乎在客观景象以外，还传达了作者内心中一种强烈的感受和兴发。这种由状语及述语对形象所做的生动真切的描述而传达出作者内心中强烈感发的写法，正是辛词在形象描写中的一大特色。

其二是辛词往往将静态的形象拟比为动态的形象。即如此词开端的“叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东”数句，辛氏乃将静态之群山拟比为回旋奔驰之万马，而谓其有“欲东”之势。如此便不仅描绘出了众山的形象和气势，同时还表现出了作者自己的一份沉雄矫健的精神气魄。像这种拟比之描述，不具有如辛氏之英雄豪杰眼光与手段者，自不易达成此种感发之效果，这正是辛词在形象描写中的另一点特色。

其三则是辛词也往往将具体之形象拟比为一种抽象之概念。即如此词中的“争先见面重重。看爽气，朝来三数峰。似谢家子弟，衣冠

磊落；相如庭户，车骑雍容。我觉其间，雄深雅健，如对文章太史公”数句，作者就是用自己对王徽之、谢玄、司马相如这些历史人物与柳宗元、司马迁的文章之概念来描状和拟比外在之景物的。本来辛氏这几句词全写作者眼前当面所见之群山，而辛氏乃完全不从山之实象着笔，却用了一连串得之于古典中的抽象的概念，于是遂把自己平日读书所得的学养襟抱，一并都投入了对山的描述之中，因此遂使得既无知觉又无感情的山，也竟然有了人的品格和修养，而产生了一种强大的感发的力量，这自然更是辛词在形象之描述中的另一点值得注意的特色。

以上我们从这一首《沁园春》词已经举出了辛词在描述形象时所使用的三种不同的艺术方式；但这首词真正感发的重点还并不在这些分散的描述，而更在他把形象与抒情叙事完全结合在一起所写的“老合投闲，天教多事，检校长身十万松。吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中”数句，这才是辛氏这一首词中真正传达出他的志意与理念的画龙点睛之笔。在这数句词中，“老合投闲，天教多事”二句，乃是全词中唯一直接抒写情意之处。本来我在以前论陆游词时，曾经说过陆词多用直笔故不免质率之失的话，但辛氏此二句却不仅无质率之失，且有画龙点睛之妙。盖此正如锺嵘《诗品·序》所谓：“若专用比兴，患在意深，意深则文蹶；若但用赋体，患在意浮，意浮则文散。”所以曲直隐显之笔，总要相互映衬生发，方能获得既富于感发而又不失之于浅率的效果。何况此二句词虽是直写情意，但却是反讽的语气，暗示了作者之不甘投闲置散的心情，结合着眼前的景物做了极为形象化的叙写，遂于言外表现了极深重的悲慨。而其感发之作用则主要乃在辛氏于“十万松”之名物形象之上所用的“长身”两字的形容词，以及“检校”两字的动词。盖“检校”乃检阅军队之意，“长身”乃将松拟人之语。曰“检校长身十万松”，是直欲将十万松视

为十万长身勇武的壮士之意，则辛氏之自憾不能指挥十万大军去恢复中原的悲慨，岂不显然可见。而此词开端之将群山拟比为回旋奔驰之万马的想象，则又正与此句之将松树拟比为十万大军的想象互相映衬生发，遂使此词传达出一份强大的感发之力量。至于下面的“吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中”几句，则表面一层乃是承接以上所写的“叠嶂”“惊湍”和“十万松”的背景，点明题目中的“灵山齐庵”也就是“吾庐”的所在之地，为上半阙词的一大总结。“龙蛇影”是写“十万松”的枝干盘孳之影；“风雨声”则是写“惊湍”的流泻喷溅之声，仅就此对形象的绘影绘声而言，这两句词便已极为工妙。然而辛词之佳处却还不仅只此一点而已，这两句词的更可注意之处，实在还更在其言外之另有深一层的喻托意，那就是“龙蛇影”及“风雨声”实在也像喻了外在的一种迫害和侵袭的阴影及威力。而这种对外在的迫害的危虑，则正是与辛词之豪壮的志意理念所经常结合在一起，无论是在其所谓“豪放”之词，或所谓“闲适”之词中，都经常出现各种画面之下的底色。像这种结合着形象而表现了一种志意理念，且隐含着多种情意的叙写，当然是辛词之艺术手法中的一种极高的成就。

以上我们对辛词的《沁园春》（“叠嶂西驰”）一首词，可以说大体都做了评赏和说明。但读者一定会注意到我们原来却还遗漏了“小桥横截，缺月初弓”及“新堤路，问偃湖何日，烟水濛濛”数句未加评说。其所以然者，盖因为前面的一大段评说，我们的重点乃在于阐述辛词中对形象之叙写所传达的感发之力量，而“小桥横截”与“新堤路”数句，则在形象之叙写中并未曾传达出什么强大的感发的力量，这正是我们在前面一段对此数句未加评说的缘故。不过，这几句词却也具有另一种供我们探讨的价值，那就是辛弃疾在罢官闲居后，在上饶带湖及铅山瓢泉两处购地置产的规划和心情。辛氏之一心想要

恢复中原重返故乡之本意，自是可以想见的；其原来并没有想要在江南购地置产之用心，也是可以想见的。然而辛氏却毕竟在江南购置了产业，这对于一心想要恢复中原的辛弃疾而言，实在是一个绝大的讽刺和悲剧。而其所以竟然不得不如此者，则一在于深感到被谗摈之无奈，二在于有见于欲恢复之无望。不过，其购地置产之用心虽出于无奈与无望，可是当他规划安排起来时，却又做得极为有声有色。其所以能够做得有声有色，原因有三：一则是由于辛弃疾原是个英雄豪杰式的人物，因此不仅当他用兵论战之时，有他的英雄豪杰式的眼光与手段，就是在他购地置产之时，也同样有他的英雄豪杰式的眼光与手段。再则也因为辛弃疾确实是对于山川花鸟一切大自然的景物都有着一份深厚的赏爱之情，所以当他建置房产时，遂在取景布置方面常不惜投入很多心力。三则更由于辛弃疾之购地置产既本来含有一份无奈无望的悲慨，因此他遂将对于山水的安排当作了英雄失志以后的一种安慰和寄托。因此，辛弃疾在建置方面的规划虽大，然而却与南宋其他一些大官们之竞尚奢侈豪华的情况，原是有很大不同的（可参看拙文《论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》对于南宋奢靡之社会风气的叙述）。这我们只要看一看辛词中对带湖和瓢泉雨处建置的描述就可以得到证明。

即如其《沁园春》（“三径初成”）一词所写的“东冈更葺茅斋。好都把，轩窗临水开。要小舟行钓，先应钟柳；疏篱护竹，莫碍观梅。秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽。”又如其《水调歌头》（“带湖吾甚爱”）一词所写的“东岸绿阴少，杨柳更须栽”。还有其题为“检校停云新种杉松戏作”的《永遇乐》一词所写的“投老空山，万松手种”。又有其题为“停云竹径初成”的《蓦山溪》一词所写的“斜带水，半遮山，翠竹栽成路”。更有其题为“新开池，戏作”的《南歌子》一词所写的“涓涓流水细侵阶。凿个池儿，唤个月儿来”。

凡此诸例，都使我们既可以看到辛弃疾在建置时对景物的安排规划的眼光与手段，与其他竞尚奢华的豪富之家果然有所不同，也使我们可以看到辛弃疾在布置景物时，也曾经付出了自己一份辛勤的劳动。像这一类对安排景物的叙写，从个别词句看来，虽未必有什么强大的感发的力量，然而就辛词之整体看来，则是既表现了辛弃疾对山川花木的赏爱之深情与安排布置的眼光和手段，同时也隐含有罢官家居后寄情山水的一份无奈与无望之悲慨的。我们在本文所讨论的《沁园春》（“叠嶂西驰”）一词所写的“小桥横截，缺月初弓”与“偃湖何日，烟水濛濛”几句，也就同样正表现了辛弃疾在景物安排中的这些委曲的情意。“缺月初弓”是写其眼前所见的横截水上的小桥的形象，“烟水濛濛”则是写他想象中尚未建成的偃湖的形象。而在这种对景物的赏爱和安排之中，辛弃疾却原是隐含有极深的无奈绝望之悲慨的。这在本词之上半阙所写的“检校长身十万松”和“龙蛇影外，风雨声中”诸句，便都足可为之证明。而在这种罢官家居的生活中，辛弃疾最为向往而且经常提到的一位古人，则是东晋时期辞官归隐的陶渊明。台湾的陈淑美在其所写的《辛稼轩与陶渊明》一文中，曾经统计过辛词中述及陶渊明之姓名、诗、文及引用个别辞句者，共有七十余处之多（见台湾《中外文学》1975年第4卷第6期）。而且辛氏既曾在带湖之居用陶之《归去来兮辞》中的“植杖”之句以名其亭；又曾在瓢泉之居用陶之《停云》诗以名其堂，还在一首《水龙吟》词中写有“老来曾识渊明，梦中一见参差是。觉来幽恨，停觞不御，欲歌还止”的句子，这正因为陶渊明的内心深处，原来也蕴含有一种“欲有为而未能”的幽恨。陶渊明在其《杂诗十二首》的第二首中，就曾写有“岁月掷人去，有志不获骋。念此怀悲悽，终晓不能静”的句子，而这种“幽恨”既正是隐蓄在陶诗深处的底色，也正是陶诗之所以最能引起辛弃疾之共鸣的一个基本原因。不过，陶渊明实在不仅只

是一位具有真淳深挚之情的诗人而已，他同时还是一位具有通观妙悟的哲人，因而他遂能透过深隐的幽恨而终于达到了一种“俯仰终宇宙，不乐复何如”、“此中有真意，欲辨已忘言”的自得的境界。而辛弃疾则毕竟是一位想要建立事功收复中原的英雄志士，因此他与陶渊明在“幽恨”方面虽有近似之处，却一直不能达到陶渊明的俯仰自得的境界。辛弃疾乃是终生都挣扎在“天远难穷休久望，楼高欲下还重倚”的悲慨痛苦之中的。这种悲慨和痛苦的由来，乃是由于他一方面既在南渡以后不断受到谗毁和摈斥，而另一方面则对于自己强烈深挚的想要恢复中原的理念和志意始终无法弃置。这两种冲击的力量乃是辛词之感发生命中的万殊之中的一本。不过辛氏在词中却很少对他的志意理念做直接的说明，他总是把他内心中的志意和悲慨结合在他得之于古典中的感发或景物中的感发来做形象的表现。因此，他在词中所传达出来的，才真正是一份感发的生命，而不像其他所谓豪放的词人之但为浅率质直的言辞而已。

本文虽然对辛词之艺术手段提出了语言及形象两个重点，但读者也切不可误会为只要多用古典及形象便可写出好词。辛词之所以好，乃是因为辛弃疾内心中首具一种深挚的理念和志意，而且无论是对古典或景物的观览，他也都能随处引起感发，这才是辛词之所以能胜于其他所谓豪放的词人，而且也异于其他词人之堆砌地使用古典和景物的形象，而独能在词中既传达出一份强大的感发之力量，而同时还具有一种曲折含蕴之特美的主要缘故。不过这种区别却并非只用简单的概念化之语言所能说明，因此本文才不得不在叙写中举出《沁园春》（叠嶂西驰）一词来作较为具体的分析和讨论。

（原载《文史哲》1987年第1期）

曹雪芹世家

杨向奎

一、家世分歧

因为有传世的丰润《浚阳曹氏族谱》(以下简称《浚阳曹谱》)及辽东《五庆堂重修辽东曹氏宗谱》(以下简称《五庆堂谱》),遂有雪芹原籍为丰润及辽东的分歧。周汝昌教授、冯其庸教授都是研究《红楼梦》有名的专家,除上述曹氏宗谱外,他们都掌握了大量有关“红学”材料,加以探讨分析,硕果累累,也正好代表了这分歧的两派。可以说,没有他们的著作,我写不出这种《曹雪芹世家》来,我实在感谢他们两位先生。

在研究两种曹氏族谱后,我发现有几个疑点必须提出;在这些疑点没有解决前,确定曹雪芹的原籍所在,也就是他的“世家”,是困难的。于此,我试图解决或解释这些疑点,在试解过程中,我力求平实稳妥。由于古文字歧义多,形成辞句后,歧义更夥,因此我力求作正面或原始的解释,不作字义外的推敲或猜想;不能解释则存疑,以待新材料之发现。以下我提出这几个问题。

(一) 根据冯其庸教授的考证,辽东《五庆堂谱》中始祖曹良臣的原籍是寿州安丰,如明嘉靖年《寿州志》卷二《丘墓》下:

曹良臣墓，城南井亭铺前。

在卷七《武功》下，也有：“曹良臣国初累战有功……”在清顺治年修《寿州志》中有同样的记载。在康熙二十三年（1684）修《凤阳府志·陵墓》中保存了上面所引曹良臣墓地文字，在《人物》中，又增加了《曹良臣传》，其中有：

寿州乡贤祠，在戟门内，祀先贤……明曹良臣……

从上面所有材料看，曹良臣原籍系安徽寿州安丰。但在辽东《五庆堂谱》卷首所载《宣宁侯安国公忠壮公传》中说：

曹良臣仪真安丰卫人，颍寇旁掠，聚乡里筑堡自固。

这个传抄自《明史稿》，但《明史稿》只说“曹良臣安丰人”，在“安丰”前并没有“仪真”二字，这两个字是后来添的。冯其庸教授说：“说不定就是钞入此谱时添上去的。”寿州安丰误作扬州仪真，其庸教授以为有几种可能，一是扬州府治也有“安丰”，而安徽寿州在历史上有很长时间隶于扬州，以致纠缠不清。除了这种传闻之误外，还有一种可能，就是顺治十六年（1659）重修时，故意把它改为扬州仪真。虽然如此，其庸教授以为这是不大可能的。

曹良臣既不是扬州仪真人，而《五庆堂谱》却把仪真的曹义作为他的次子。曹义在谱前有传，乃据万斯同《明史稿》卷七三《曹义施聚传》删削而成。在《五庆堂谱》正文曹义下又有一段曹义简历：

良臣次子字敬方……累功都督佥事，充辽东总兵官……天顺元年二月甲辰，封丰润伯。

《明史》有曹义传，《明实录》中亦有大量记载。据刘定之的《录斋存稿》有关记载，曹义与曹良臣的生卒年代不能相接，不可能有父

子关系，而且刘定之稿中有曹义曾祖、祖父及父亲名字；在康熙年《仪真县志》中也有同样的记载。这就弄清了曹义的上世，说明他和曹良臣是风马牛不相及。关于丰润伯问题，在曹鼎望主修的《丰润县志》中亦有记载，但没法说明他和丰润曹家有任何关系。

曹义与曹良臣、曹俊无关，当然排除在《辽东曹谱》之外。他们同姓不是同宗，也就是说辽东曹家与仪真曹家没有血缘关系。辽东曹谱之加入曹义是一失误，是后来拉进来的。但问题比较复杂，在清顺治十八年（1661）重修辽东曹氏宗谱时，曹士琦在宗谱叙言里，说明宗谱也系断缺时说：

元时为扬州仪真人，元末群雄并起，鼻祖良臣，聚众自保。后值明太祖起淮右，承元统，率众归附，累随征伐，建立奇功，以元勋封宣宁侯，追封安国公。长子泰袭宣宁侯，次子义封丰润伯，三子俊以功授指挥使，封怀远将军。克复辽东，调金州守御，继又调沈阳中卫，遂世家焉。历代承袭，以边功进爵为指挥使，世职者又三四人，子孙蕃盛，在沈阳者千有余家，号为巨族……后因辽沈失陷，阖族播迁，家谱因而失遗，兵火中从前世系宗支茫然莫记焉。犹幸丰润县伯处全谱尚存，不意未及缮录，又罹“闯逆”之变，叔丰润伯匡治及兄勋卫、鼎盛尽忠殉难，而家乘益无征焉。（据《曹雪芹家世新考》页6引）

这个叙言不仅道出曹谱断缺原因，而最重要一点是他看见了“丰润县伯”处的全谱，这是曹家全谱。仪真丰润伯的曹家全谱说明了什么问题？说明清之际的辽东曹氏家谱是以仪真一系为同宗的，这不是临时的“拉入”。在三百年前他们已经互认同宗的本家，我们今天否认是有困难的；但他们确不是一族，其庸教授的分析是出色的，无可怀疑的，只是其中由拉入而互认的过程，有待解说。联宗，我们以

为他们是联宗，一代清楚，二代模糊，三代以下，以假为真，联宗变为同族是很自然的。曹义与曹良臣、曹俊无关，到明清之际，曹义的后裔已经承认他们是“本家”了，因而丰润伯谱可以代表辽东曹谱。以致有曹士琦未及缮录之叹！

（二）在辽东《五庆堂谱》中，列曹寅一支于曹俊下智字房。冯其庸教授在史料贫乏的情况下，考查出曹俊一些事迹。1923年在辽阳城东发掘出土的一块“圻记”，其中有关于曹俊的材料。“圻记”的作者叫孙磐，“登弘治丙辰科进士，出知山西陵川县事”。他的始祖叫孙兴祖，原籍山东掖县，洪武初迁到辽阳。孙磐父亲名敏，母亲曹氏，辽阳人，外祖即曹俊。孙磐的外祖父曹俊的时代也即其祖父孙旺的时代，这离开他们的始祖已经是第四代了，大约是明永乐到天顺、成化的时代。据“圻记”约略推算，曹俊的生活时代不能早于明永乐年间，迟也不能迟于天顺、成化间，大体与曹义的时代相当，但曹义生年已距曹良臣之死十八年，曹俊的生年距曹良臣之死至少已有三十多年，因此他们都不可能是曹良臣的儿子。虽然曹俊不是曹良臣的儿子，但冯其庸教授以为曹俊是《辽东曹氏宗谱》中的入辽之始祖。

顺治十八年重修辽东曹氏宗谱时，曹士琦在《宗谱》叙言中曾追述辽东曹氏之起源，以为唐宋以前难考，自元开始。此叙前文已部分引用，今录其余有关部分如下：

今夫水有源而木有本，况人参天地乎。吾家渊源甚远，然家乘久逸，唐宋以前难稽矣，岂敢以简编所载，附会训后也。惟元时为扬州仪真人，元末群雄并起，鼻祖良臣聚众自保。后值明太祖起淮右，承元统，率众归附，累随征伐，建立奇功，以元勋封安国公。长子泰袭宣宁侯，次子义封丰润伯，三子俊以功授指挥使，封怀远将军。克服辽东，调金州守御，继又调沈阳中卫，遂世家焉。历代承袭，以边功进爵为指挥使，世职者又三四人，子孙蕃盛，在沈阳

者千有余家，号为巨族，而金州、海州、盖州、广宁、宁远俱有分住者，其以文武功名显耀元宗，不可胜纪。……况今世代变迁，主伯亚旅，奋功名于各地，因之为家，处处有人。……先大人每为深虑，属余辈缮录以笃一脉于永世。……会季弟于菽水承欢之余，遵先大人之志，以夙所指示及知闻者，详情请谘，牖列成帙。余一展阅间，觉山河虽隔，而祖孙父子不宛聚一堂乎？……

顺治十八年岁次辛丑仲春穀旦

十一世孙士琦顿首谨撰

曹士琦系辽东曹俊一支，在辽东谱中属三房曹礼后裔。在叙文中他说曹家渊源，唐宋以前无考，可考者自元末仪真曹良臣起，以之为始祖，三子曹俊转战辽东，遂定居于沈阳。叙言态度谨严，唐宋以前缺疑，自元明之际曹良臣始，原籍仪真。而辽东属于曹俊之四房曹智，即说为曹寅、曹雪芹一支之不祧祖者；曹智、曹礼，据谱为亲弟兄，但曹礼一支自认为仪真曹良臣后裔，而曹智后曹玺、曹寅一支却自认为宋武惠王曹彬后，兄弟之间南辕北辙，各有本源。冯其庸教授根据清康熙二十三年（1684）未刊稿本《江宁府志》卷一七：

曹玺字完璧，宋枢密武惠王裔也。及王父宝宦沈阳，遂家焉。父振彦，从入关，仕至浙江盐法道，著惠政。公承其家学，读书洞彻古今，负经济才，兼艺能，射必贯札。补侍卫之秩，随王师征山右建绩。世祖章皇帝拔入内廷二等侍卫，管銮仪事，升内工部。康熙二年特简督理江宁织造。……丁巳、戊午两督运，陛见，天子面访江南吏治，乐其详颇。……甲子六月又督运，濒行，以积劳感疾，卒于寝署。……是年冬，天子东巡，抵江宁，特遣致祭，又奉旨以长子寅仍协理江宁织造事务，以纘公绪。寅，敬敏渊博，工诗古文词。仲子宣，官荫生，殖学具异才。人

谓盛德昌后，自公益验云。（据《曹雪芹家世新考》页96引）

又康熙六十年（1721）刊唐开陶笔修《上元县志》卷十六，有：

曹玺，字完璧。其先出自宋枢密武惠王彬后，著籍襄平。大父世选，令沈阳有声。世选生振彦，初，扈从入关，累迁浙江盐法参议使，遂生玺。玺少好学，沉深有大志，及壮补侍卫，随王师征山右有功。……甲子卒于署，祀名宦。子寅，字于（子）清，号荔轩。七岁能辨四声，长，偕弟子猷讲性命之学，尤工于诗，伯仲相济美。玺在殡，诏晋内少司寇，仍督织江宁。特敕加通政使，持节兼巡视两淮盐政。……奉命纂辑《全唐诗》、《佩文韵府》，著《练（棟）亭诗文集》行世。孙颙，字孚若，嗣任三载，因赴都染疾，上日遣太医调治，寻卒。……因命仲孙颙继织造使。颙字昂友，好古嗜学，绍闻良德，识者以为曹氏世有其人云。（据《曹雪芹家世新考》页97引）

以上两传都说“曹玺，宋枢密武惠王彬后”。而《江宁府志》云玺“王父宝”，《上元县志》却云“大父世选”，大父、王父都指祖父，“宝”当为“世（士）选”字。丰润曹氏士淳、士直、士真一代，所有字都带“石”字，如：

士淳 字完石。

士直 字和石。

士真 字金石。

则士选为名而字“宝”，宝即珍宝玉石之属，名字相应，弟兄相类，宝下或遗石字。他们同祖曹彬。《宋史·曹彬传》中云：

曹彬字国华，真定灵寿人，父芸成德军节度都知兵马使。……

周祖受禅召彬归京师隶世宗帐下，从镇澶渊，补供奉官，擢河中都监。……初太祖典禁旅，彬中立不倚，非公事未尝造门。……初彬之总师也，太祖谓曰：俟克李煜，当以卿为使相……太宗即位，加同平章事，议征太原。……太平兴国三年进检校太师，从征太原，加兼侍中。……真宗即位，复检校太师，同平章事，数月召拜枢密使。咸平二年被疾……六月薨，年六十九……赠中书令，追封济阳郡王，谥武惠。

曹彬是宋初征服南唐主将，在北宋开国诸将中居前列，逝后追谥“武惠”，且曾拜“枢密使”，此所以后来曹裔称“出自宋枢密武惠王”之由来。“武惠王”一词不确切，因曾追封“济阳郡王”，故可称王，但非“武惠王”。有子璨、玮等，玮即丰润曹氏奉为始祖者，《宋史·曹彬传》附曹玮云：“玮字宝臣，父彬，历武宁太平军节度使，皆以玮为牙内都虞候，补西头供奉官。……沉勇有谋……喜读书，通《春秋三传》，于《左氏》尤深。李继迁叛，诸将数出无功。太宗问彬谁可将者，彬曰，臣少子玮可任帅，即召见，以本官同知渭州，时年十九。真宗即位，改内殿崇班，知渭州。……帝以玮习知河北事，迺命为真定路都钤辖，领高州刺史。……以疾守河阳数月，为真定府定州都总管，改彰武军节度使，卒赠侍中，谥武穆。”曹玮也是宋初名将，而少年成名，致其父曹彬内举不避亲。

辽东《五庆堂谱》以其始祖为安丰曹良臣，他是明初开国将，并没有明初曹良臣与宋初曹彬有任何关系的记载，而被列入辽东《五庆堂谱》的曹玺一族却自云出自武惠曹彬。《江宁府志》、《上元县志》所录有关曹玺本传，不是来自曹家自述，就是方志作者根据档案材料，无杜撰可能，是可信的。而丰润曹氏亦源自武惠曹彬，清光绪三十四年（1908）刊丰润《丰润曹氏族谱》，封内左下角印题“武惠堂”，已是开宗明义。其中卷一由九世孙观源撰《武阳曹氏源流宗谱

序》云：

曹氏之先，世居真定。宋乾德初讳彬者仕神武将军兼枢密承旨……真宗朝赠中书令封济阳王谥武惠，子璨、珮、玮、玠、玘、珣、琮。璨授河南节度使同平章事，赠中书令，谥武懿。……玮累官安抚观察使，改彰武节度使，赠侍中谥武穆。……彬之父芸累赠魏王，彬韩王，玘吴王。子孙累代光显，享爵禄于无穷，垂芳名于不朽。武阳曹氏始祖孝庆公者，盖彰武节度使武穆公之五世孙也，官朝散大夫，知隆兴府，因家省城之南，子善翁卜居城南之四十里，地为武阳，至今称为武阳曹氏云。图书世泽，绍述绵延，视灵寿之族，虽天各一方，而实一气之流行也。然自孝庆公以来，世代既远，子孙益众，使谱德不立，则本源不清，而支流未免有混。……予因致仕得效老苏之法，乃取旧藏之系，参互考订，源有所本者则录之，派失其传者则缺之。断自始祖孝庆公，以迄于今凡九世。

这个谱序可以补《宋史》之不足，丰润曹氏来源于宋曹彬子曹玮，其五世孙孝庆为武阳曹氏始祖。而丰润曹氏十三世孙鼎望撰《曹氏重修南北合谱序》云：“盖自明永乐年间始祖伯乐公从豫章武阳渡协弟溯江而北，一卜居于丰润之咸宁里，一卜居于辽东之铁岭卫。则武阳者洵吾始祖所发祥之地也。……先叔仲相公领袁州牧，遣力访其族里……既而统六弟督榷，鸠兹族侄讳珩字楚白者，始一过而问焉，南北之源流相叙由此始。逮我皇上龙飞六年，余承简命，出守新安，楚白率子廷献、侄廷臣，阅三载，凡再过焉。因出其所辑族谱，余从而综核之，凡宗派大小于是乎备，昭穆亲疏于是乎明，服属隆杀于是乎序。盖地虽异，宗不因之而异，支虽分，祖不因之而分，如九河之于海，五岳之于泰山，或源也，或委也，可谓核而严，秩而不紊矣。”

这是康熙九年（1670）序。两序对于丰润曹家之世系源流，交代清楚，他们始来自宋初武惠曹彬，彬子曹玮之五世孙孝庆公官于隆兴，其后卜居武阳，是为丰润曹氏之世祖。永乐年间伯乐公偕弟从豫章武阳渡江北上，一居丰润，一居铁岭，居丰润者即《浞阳曹谱》中之始祖。脉络分明，无可疑处。

曹玺一支亦云出自曹彬武惠，则曹玺与丰润曹家为同源，但辽东《五庆堂谱》纳入辽东曹俊一系。辽东曹家，谱云祖籍寿州或仪真，始祖为明初曹良臣。无论寿州、仪真都与曹彬无涉，而曹彬与曹良臣亦毫不相干。但仪真之丰润县伯曹义，说为曹良臣之子，亦见于辽东《五庆堂谱》者却见于《丰润县志》。康熙三十一年（1692）刻，曹鼎望修《丰润县志》卷七《人物志》有：

曹义丰润伯，南直仪真人，天顺元年以战功封，世袭。

又卷四《田赋》有：“除曹义退回大城地壹顷肆拾壹亩肆厘伍毫。”〔康熙二十四年（1685）〕曹义虽见于《丰润县志》，但不见于《浞阳曹氏族谱》，非丰润曹氏同族。所以封“丰润伯”，或因曹氏族望所在。一如杨氏之于弘农。以上记载，矛盾重重，曹玺与曹鼎望丰润一族同出北宋武惠，而不见于丰润曹谱；曹玺与曹义本不相干，而同见于辽东《五庆堂谱》。不同族者同谱，同族者不同谱，史实与记录交迁，此所以曹玺、曹寅之祖籍族源为难稽。但这些混乱记载也给我们以有益启示，盖所录各族，单独谱牒皆真，以不同源之真谱牒综合为一体之《全谱》则伪。

（三）曹邦问题。周汝昌、冯其庸两教授都曾讨论过曹邦及其族系，因为他和他的一支都见于《浞阳曹谱》及《五庆堂谱》。在《五庆堂谱》附录部分谱文，有：

谨记世次官爵，不知房分，存俟考证。

十世

邦：顺治十八年任内务府员外郎，归入内务府正蓝旗，生二子：长忠，次元。

十一世

忠：邦长子，官浙江宁绍台道，生子秉和。元：邦次子，官知县，生子秉政、秉泰。

十二世

秉和：忠子，官同知。

秉政：元子，俱官通判。

秉泰：元子，俱官通判。

在丰润武惠堂《溧阳曹氏族谱》中多见曹邦一支，卷二有：

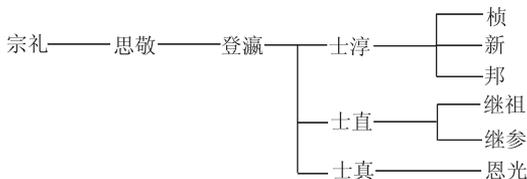
十二世讳邦字柱清，颖异好学，知虑过人，于崇祯二年以各地荒乱，遂赴辽东避兵，因彼地原有族人引荐，随本朝大兵出口，占籍正红旗，随征屡立奇功。顺治十年受吏部他赤哈哈番，旋擢户部启心郎。任铨曹则黜陟澄清，司计部则囤裕民族。虽左迁湖广之慈利，直辣之阜城，皆有声称。乞养归里，扶危济困，喜舍乐施，不能嫁娶者助之，歿无棺者给，乡党亲族，靡不蒙泽。

十三世祖讳重字予邦，风度端凝，博通经史，工诗善书，由中书出为浙江海防同知。康熙四十二年奏吏治第一，擢马湖府，边鄙声教，遂如中土。署四川按察司，即升宁绍台道，晋按察司副，卒于官。

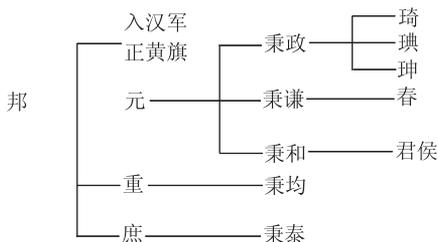
曹重即辽东曹谱中之曹忠，乃音近而讹。

在丰润《溧阳曹氏族谱》卷四《世系图》中，自八世至十二

世为：



自十二世至十五世为：



原谱自第四世起，世系清楚，在同卷中按世系列出，如十世登瀛，表中列子三：士淳、士直、士真。士淳子三：楨、新、邦；邦有子三：元、重、庶。原谱谓邦于“崇祯二年，以各地荒乱，遂赴辽东避兵，因彼地原有族人引荐，随本朝大兵出口，占籍正红旗”。因《辽东曹谱》列有曹邦一系，后来解释此“族人引荐”为辽东五庆堂曹家，其实此说无据，以后将有解说。丰润曹登瀛下漏掉曹士（世）选一支，此支先曹邦出关，纳为包衣，曹邦出口依叔伯引荐，占籍正红旗。曹士选字宝，与士直辈名字相应，只因以包衣而贵，于原籍讳言之。

《溲阳曹谱》曹邦有子三：

元：字子瞻，号复安，行一，笔帖式，任静海县、寿张县知

县，诰赠奉政大夫；配俞氏，子三：秉政、秉谦、秉和。

重：字子郑，号致庵，行二，拔贡，御试一等，授内阁中书，任玛瑚府知府，升宁绍台道，署按察司使，配陈吴氏，子一秉均。

庶：字子余，号博庵，行三，配谷梁氏，子一秉泰。

我们来比较辽东《五庆堂谱》与丰润《浭阳曹谱》中有关曹邦一支记载，颇有不同：（一）《辽东曹谱》以曹忠为邦长子，元为次子而无三子庶。《浭阳曹谱》则以曹元为曹邦长子，次子重而三子庶，重即忠，因两谱同记他曾为浙江宁绍台道，重、忠音近而讹。（二）《浭阳曹谱》记曹元三子为：秉政、秉谦、秉和；曹重一子：秉均；曹庶一子：秉泰。而《辽东曹谱》以秉和为曹忠（重）子；秉政、秉泰为曹元子。（三）曹邦旗籍，《辽东曹谱》以之为正蓝旗，而《浭阳曹谱》以之为正黄旗或正红旗。

对于两谱有关曹邦之不同记载应如何判断？《浭阳曹谱》所记与清康熙、乾隆两次修《丰润县志》相同，而《辽东曹谱》同于《八旗满洲氏族通谱》，原谱卷八〇有：

曹邦：正蓝旗包衣族鼓人，世居抚顺地方，来归年分无考。其子曹忠，原任宁台道；曹元，原任知县。孙曹秉和，原任同知，曹秉政、曹秉泰俱原任通判。曾孙赫尔苏，原任笔帖式，曹景岱原任县丞。

以此和《辽东曹谱》、《浭阳曹谱》对校，知道上述记载不同于浭阳谱而同于辽东谱，原因是《辽东曹谱》乃转录《八旗满洲氏族通谱》（以下简称《八旗谱》）有关曹邦文献，又加以己意安排。如《八旗谱》中记邦“其子曹忠原任宁台道，曹元原任知县”。“忠”原为“重”，音译后转写为忠，《八旗谱》有此误，《辽东曹谱》亦因误而

误。又《八旗谱》记曹子忠、元，而无第三子庶，《辽东曹谱》遂云曹邦“生二子，长忠，次元”，遂误上加误。《八旗谱》原有“孙曹秉和，原任同知，曹秉政、曹秉泰俱原任通判”，《辽东曹谱》遂据之以改为曹忠“生子秉和”，曹元“生子秉政、秉泰”。完全错了，抄谱者据《八旗谱》之简单记载重新分配，以秉和予曹忠，以秉政、秉泰予曹元。其实曹元子三：秉政、秉谦、秉和；曹重子：秉均；曹庶子：秉泰。《辽东曹谱》之转录《八旗谱》更作安排，以致错上加错。丰润《溲阳曹谱》于曹邦旗籍亦有两说，卷二说曹邦“占籍正红旗”，而在卷四说他“入汉军正黄旗”。《八旗满洲氏族通谱》卷八〇，记曹邦为“正蓝旗包衣旗鼓人”，《辽东曹谱》遂依之作“归入内务府正蓝旗”。

以上这些记载说明了《五庆堂重修辽东曹氏宗谱》中曹邦一系的记载，貌似真实，其实乃抄录《八旗满洲氏族通谱》，抄录者没有曹邦一系的宗谱材料，但知曹邦早年入辽归旗，遂自《八旗谱》转录有关材料，是否联宗尚不可知，同族云云，实难想象。《辽东曹谱》漏洞重重，冯其庸教授曾多方揭露，虽信曹雪芹一系为真，但周汝昌教授于此则亦疑虑重重，他说：“此谱又名《辽东曹氏宗谱》，卷首有顺治十八年曹士琦的叙言，次有同治十三年‘衍圣公’孔祥珂的《明宣宁侯安国公忠壮公像赞》，似系最后一次增修所加。……谱内共分五房，及‘仅记世次官爵，不知房分，存俟考证’的一个支系。所载以长房与三房独详，余者皆甚简略，可推此谱即此两房后裔所修，‘五庆堂’当即此两房人所用名号。据此谱所载，曹雪芹的始祖锡远这一支，属于第四房下的第九世……自三世智下，隔了五世的空白而复接九世锡远。……其空白俱作‘名失考’，并总注云，‘以上“因际播迁，谱失莫记”’。我对于此点是有所怀疑的，即曹雪芹上世是否真为曹智之后？未敢断言如何。”周先生不敢断言曹雪芹与曹智的血亲关

系，亦即怀疑此谱此系之可靠性，下面又说：“由于此故，再加上谱内锡远以下人数与《八旗满洲氏族通谱》所收的全同，一个也不多，一个也不少，过继关系缺记，无生卒妣氏……；又谱内此部分墨深，笔迹亦有不一致处，所以最初我对此谱的第四房下记载不敢轻信；……”（《红楼梦新证》上，第56—57页）

周汝昌教授怀疑辽东曹谱有关曹雪芹一房乃自《八旗谱》转录，情形如同我所说的转录曹邦一房。汝昌教授现在还是坚持上述意见，1984年出版的《曹雪芹小传》附录内说：“我初见五庆堂谱是在故宫文华殿曹雪芹逝世二百周年纪念筹备处。当时给我印象最突出的是四房之下空白五世后突接上去的曹锡远这一支系，所有字迹和墨色和全谱迥然不同，就疑心这一部分恐有后人添写的可能。但是后来又出现了一部五庆堂谱的副本，文字完全无异而字迹墨色都是一致的了。我即询问有关同志，据答，前见者为录副本，后见者为原本，所以笔迹墨色统一。我一时相信了这个解答；……不料后来又有同志告诉我说，还是初见者，即字迹不统一的才是原本，这个后见本实系过录副本。”

通过上述事实，可以断言，这部《五庆堂重修辽东曹氏宗谱》中所收仪真曹义一房，丰润曹玺、曹寅一房，曹邦一房，他们各自的谱牒都是真实的，但收录在一起，或者说拼凑在一起是不真实的。这种情况如同经学史上的《伪古文尚书》，《伪古文尚书》各篇的文字，都是有来源的，是真实的，但编纂《伪古文尚书》的人收录在一起而作出来的《尚书》是不真实的，是《伪古文尚书》。辽东曹谱把不同族曹家的真实记载拼凑成宗谱的过程又如顾颉刚先生所认为的中国上古史，把不同氏族的祖先拼凑在一起，这不同族的祖先原来是真实的，但合成一个体系，如《史记·五帝本纪》、司马贞的《三皇本纪》是不真实的。我们不能根据拼凑起来的辽东曹谱来说明他们之间的同族

关系。

上面我们提出来的三个问题，实际上形成连环，一解则都可解，否则都不可解。辽东曹谱托始于明初曹良臣，但曹俊、曹义和他并没有父子关系，曹俊、曹义之间也没有兄弟关系，而曹俊是实际上的辽东曹家始祖，他们之间可能有过联宗关系。联宗关系第一代清楚，第二代模糊，第三代以下即化联宗为同族，所以曹士琦在顺治十八年重修辽东宗谱时即以仪真丰润伯曹义一系所有曹谱为辽东曹家全谱，曹士琦乃曹俊后裔，是认联宗为本支了。既以仪真曹家为本支而祖良臣，又收曹玺、曹寅一系为同族，而曹玺的祖源是真定曹彬，不是曹良臣，更不是曹俊或曹义，这说明曹玺一房是他们过录来的，只是抄录之劳，不是同族，对联宗的关系也不存在。加上曹邦，他是丰润曹家，原原本本见于《浚阳曹氏族谱》，也见于清《丰润县志》，辽东曹谱又根据《八旗满洲氏族通谱》把他们收录过来，而变为同族，其实也不存在联宗的关系。曹邦来自丰润，出关后可能得到曹玺一房的奥援而入旗立功，他们本来是同族近亲。曹邦、曹玺都不是铁岭一支，无法把他们联系在一起。五庆堂谱的内容清楚后，我们才能考查曹雪芹一房的族源祖籍。

二、丰润曹家

曹玺、曹寅一家的原籍，几十年来几经反复，如今我们肯定他们的原籍是浚阳丰润，他们和《浚阳曹氏族谱》中的曹氏同宗，而且不是远缘疏属，曹铨、曹钊与曹寅的关系，是五服内缌服亲。在上边我们曾经指出曹玺自称出于真实武惠，而辽东曹氏出于寿州，各以不同时代的曹彬、曹良臣为始祖，所出不同，“非我族类”，仅此一说，确

定为远缘疏属，已非强证，何况近亲。如今我们研究早已被红学专家讨论多次的《棟亭集》内的“骨肉”说。

棟亭是曹寅的号，在他的诗集内，有许多诗句谈到他与曹铨、曹钊的骨肉之情。但“诗无达诂”，以诗证史，忌讳多端，在《棟亭集》中曹寅与曹铨弟兄“骨肉”之称，多人认为是文人情调，故作态也，结论久不能下，如今重新提出讨论。四十年前当我在山东大学教书时，根据青岛《民言晚报》的记载，以为曹雪芹原籍丰润，遂给胡适先生一信，谈到此事。后来（1948年2月14日）胡先生在《申报》“文史”中发表短文说：“我向北平图书馆借得尤侗的《艮斋倦稿》，我检读《松茨诗稿序》……这序里并没说‘曹子荔轩丰润人’……只说一位曹冲谷是丰润县人，是曹冠五太史的儿子。序文说‘今致乃兄冲谷薄游吴门’，只可以解作‘曹荔轩介绍他的宗兄冲谷来游苏州’。至于说‘兄弟擅场，皆邺中之后劲’，那是泛用曹家的典故，并不是说他们真是一家。故尤侗是曹寅的‘忘年友’，竟不知道这位‘乃兄’的籍贯，直到‘既交冲谷’才知为丰润人。”胡先生没有引出尤侗《序》的全文，全文可注意处，尚不止此。原序并没有说曹寅是丰润人，而是说“乃兄冲谷”是丰润人。胡先生说“尤侗是曹寅的‘忘年友’，竟不知道这位‘乃兄’的籍贯，直到‘既交冲谷’，才知为丰润人”。这的确是问题，尤侗当然知道“千山曹寅”，因为他们是“忘年友”。而尤侗之所以强调曹铨之原籍丰润，一来是尤侗曾为丰润地方官，有亲切感；二来曹寅是满洲包衣，有所忌讳，不得不如此说。

《松茨诗集》今不可见，我们重新讨论《棟亭集》内有关“骨肉”之情的诗。棟亭诗按年编次，《棟亭诗钞》卷一，有《冲谷四兄寄诗索拥臂图并嘉予学天竺书》：

再报东臯一尺书，哦诗松下晚凉如。长城近日无坚垒，末路

相看有敝庐。甚愿加餐燕玉暖，少忧问病梵天虚。鬓丝禅榻论情性，绕匣虫鱼已废除。

无遮愿力合人天，净饌频张侍讲筵。大部僧陀徒译字，终年郎署反安禅。空华想落沧江上，故纸尘劳绣佛前。能事松枝许相易，萧斋挥洒旧炉烟。

这是见于《棟亭集》中有关曹铨的两首诗。我们不想一一笺注，但解释有关诗句。冲谷即曹铨。所谓“再报东臯一尺书，哦诗松下晚凉如”，原丰润东郊曹家别墅，“有松四棵，霜皮黛色，交盘如屋，颜曰松茨，时栖止其中”（《浭阳曹氏族谱》卷二）。此松茨别墅即位于“东臯”，臯即皋，《左传》襄公二十五年有“牧隰皋”，杜注“皋为泽之坎”，乃水中高地。此处“东臯”实为曹家庄田。冲谷《夏日松茨园消暑同伯兄眉庵》诗有云：

何处携樽酒，东臯旧草堂。

“东臯草堂”当即“松茨别墅”或松次园。罗景泐诗“徒倚东臯晚气封”，李因笃诗“四松曾见浣花溪，万里渔阳对不迷”（《浭阳曹氏族谱》卷二）都是指同一地点。

曹家一族，无论曹铨或曹寅都有东臯。“东臯”是共名，名虽同而地点不一。曹寅之《东臯草堂记》云：

东臯在武清宝坻之间，旧曰崔口，势涯下，去海不百里，非有泉石之奇，市廛之盛，工艺之巧，弋钓之足乐也。其土瘠鹵，粪不能腴；其俗鄙悍，诗书不能化。故世禄于此地者，率多以为刍牧之地，或弃之而请益于大司农，即拨给之者亦每勤其恤而薄其徭。……东臯之窪下而尚可糊口于今日，其为幸也，深且厚矣。……予异日倘得投绂以归，徜徉步履于东臯之上，述

今日之言，仰天而笑，斯乃为吾两人之厚幸矣。

予家受田亦在宝坻之西，与东皋鸡犬之声相闻，仆仆道途，沟塍多不治。兄归幸召佃农挞而教之，且以勖弟筠石，至东皋墙垣离落庖幅之处，耕艺之事，筠石爱弄柔翰，尚能记之。予以未及见，故不书。

康熙四十年五月初三记于萱瑞堂之西轩

可知东皋即地主庄田，庄田内更有别墅，为游玩之地，而庄园所出，即贵族地主挥霍之所出。《红楼梦》第五十三回记“黑山村乌庄头”纳贡，也就是“东皋”的地租。曹寅说“余家受田亦在宝坻之西”，所谓受田，即清初顺治年间之圈地。“圈地”被史家称为清初三大大恶政之一（参考：周远廉同志等《多尔袞全传》第31页）。多尔袞率兵入关之时，跟随着大批满洲贵族、八旗将士和旗下奴仆，他们的衣食之源、家庭安置都要有妥善的方法来解决，于是下令“清察无主之地，安置满洲庄头”，实即圈地运动的开始。规模最大的圈地有三次，第一次在顺治二年至三年（1645—1646）；由于初次圈地“薄地甚多，以致秋成无望”和“东来满洲，无地耕种”，在顺治四年（1647）又有第二次圈地；第三次在康熙四年（1665），这次圈地的原因是，旧圈“地亩不堪，给地更换”。

被圈土地分布地点，是以下各县：

大兴、宛平、良乡、固安、永清、东安、香河、通州、三河、武清、宝坻、昌平、顺义、密云、怀柔、涿州、房山、霸州、文安、保定、蓟州、玉田、平谷、遵化、丰润、大城、永平、庐龙、迁安、抚宁、昌黎、滦州、乐亭、清苑、满城、安肃、定兴、新城、唐县、庆都、容县、完县、蠡县、雄县、安州、高阳、新安、易州、涑水、河间、肃宁、任邱、交河、青

县、静海、沧州、南皮、获鹿、开平、赤城、宣府、古北口、冷口、罗文峪、张家口、独石口、石匣、延庆、喜峰口、沙河驿、良牧署、天津。（见付乐焕《辽史丛考》第417页）

武清、宝坻正在圈地范围内，而丰润也在内。曹寅在宝坻的“受田”，来自“圈地”；丰润曹铨家的“东皋”也可能是圈地，他们虽不是“从龙入关”，但在顺治初年是有武功的。宝坻、丰润邻县，曹寅到他的“东皋”，密迩丰润，他到过丰润，可无问题。第二首所谓“能事松枝许相易，萧斋挥洒旧炉烟”，则指制墨，制墨需松枝炉烟。宋晁说之《墨经》开头即说松：“古用松烟石墨二种，石墨自晋魏以后无闻，松烟之制尚矣。……兖沂登密之间山，总谓之东山，镇府之山，则曰西山。自昔东山之松，色泽肥膩，性质沉重，品为上，然今不复有，今其所有者才十余岁之松，不可比西山之大松。”盖造窑烧松而取其烟煤以制墨，所以《墨经》中，次言煤：“古用之窑高丈余，其皂宽腹小，口不出突……每以松三枝或五枝，徐爨之，五枝以上烟暴煤粗，以下则烟缓煤细，枝数益少益良。”烟煤和以胶而成墨，于是三言胶；欲其色香俱全则用药，不外珍珠麝香等。诗中之“松枝”“炉烟”，即指制墨之材料及工艺过程。“松枝相易”，是他们之间曾交换松枝，松枝有良否，故相易。盖曹铨、曹寅弟兄都是清初制墨名家，亦“兄弟擅场”者。谈墨者多知“曹鼎望墨”、“曹钤墨”及“曹寅墨”。清高继珩《蝶阶外史》卷四：

本朝墨工以黻、歛为盛，而最著者为南曹、北曹。南曹素功所造，即艺粟斋墨是也。北曹稍后，为直隶丰润人，名鼎望字冠五，一字澹斋，官至陕西凤翔府知府。其制墨也，皆广收曹素功墨，重加捣治，有“玻璃光”、“掌珠”、“天保九如”、“书画舟”、“五明扇”、“珠胎”诸款识，下为小印曰“澹斋”。其曰

“麀庵”者，公子钤所作也。坚细光泽，又出南曹之上。今天津、宝坻诸故家尚多藏弃。……如北曹墨；奚氏之后，千余年 [一] 人而已。特以不制谱，不求售，无江湖名士之推挽，故不甚显于世云。

周绍良先生的《清代名墨谈丛》页 118 解释说：“据高氏所记，当亲见曹鼎望所制诸墨，故能列举诸墨名称，也知‘澹斋’、‘麀庵’的区别。……曹鼎望以翰林而出为地方官……康熙五年（1666）典试三楚；六年，出守新安，历广信、凤翔二府。老乞休，卒年七十六。子二，钊、钤父子皆擅诗家之胜，当时目为三曹。”《蝶阶外史》所记或有误，故绍良先生详记鼎望父子制墨事。但曹鼎望实三子：钊、钤、铨；冲谷、松茨皆指曹铨，铨文采风流亦曹氏弟兄中之“子建”，不可漏掉。又“玻璃光”乃曹钤墨。《大清畿辅先哲传》卷一九《文学》云：

钤字宾及，号麀庵，美丰仪，善属文，尤善绘事。鼎望守新安时，钤读书黄山之桃花源，寻以贡生任内阁中书舍人。圣祖幸奉天，南巡吴越，皆以钤从。丰润东郊有松茨别墅，钤作写其图，海内耆宿若陈瑚、施闰章、王士禛、尤侗、朱彝尊、纳兰成德、毛际可、梅庚辈题咏殆遍。著有《麀庵集》、《黄山纪游》、《扈从东巡纪略》、《笔涛养正图》、《图绘宝鉴续纂》诸书。鼎望与钤皆善制墨，常捣曹素功墨数万件，渗和冰麝苏合，陶练精致，有“玻璃光”、“掌珠”、“书画舟”、“天保九如”诸款识，背镌“澹斋”印；其“麀庵”印者，乃钤作也。

曹钤为鼎望次子，“美丰仪，善属文，尤善绘事”，而长于制墨。钤所制墨，传世者有“玻璃光”，楷书阴识“玻璃（璃）光”三字，填蓝，钤小印“麀庵”，背阳楷两行：“松柏有心竹有筠，苍水能结玻

璃纹”。此其一品（参考《清代名墨谈丛》第121—122页）。

曹寅与曹钤过从颇密，互相影响，曹寅对墨法亦素有研究，传世曹寅墨有“兰台精英”，背上有“康熙乙亥”四字，俱填金，下两行字：“织造臣曹寅监制”。填蓝，楷书阴识。在《棟亭十二种》中，第一部即宋晁说之以道之《墨经》，可见其对制墨之重视。交游中宋萃是藏墨名家，程正路则是制墨内行。曹寅又喜品墨，施世纶《南堂诗钞》卷七《曹水部子清以余赠几赋诗见赠和韵答之》有：

客退棟亭聊试墨，公余花署日题诗。

所制墨当为上品（参考《清代名墨谈丛》第159—160页）。曹冲谷为曹钤，虽无制墨名，但其父其兄都是制墨名家，他在与曹寅交往中，以松枝相易，挥洒炉烟，当非不知墨者。曹钤制墨当在丰润东皋，曹寅制墨当在东皋宝坻，两皋相近，遂互易松枝，而共洒炉烟。曹寅曾到丰润又可以《棟亭诗钞》卷一《饮溲酒》诗作证，诗云：

眷言酌昆友，陶然知水奇。……沉湎滑稽内，适俗恒浇漓。
今夕数帆健，满引谁当之。寒泉伏百里，忆出孤竹时。俯饮自厥古，哺啜庸非师。……

溲水即还乡河，取义宋徽宗诗“溲水自还乡”句，曹鼎望之松茨园即在溲水旁。“饮溲酒”，即饮溲水所造酒，“眷言酌昆友”，即与兄弟朋友饮酒，或在松茨园饮溲水酒，松茨园有松，饮酒、易松、制墨、赋诗乃曹家兄弟之日常生活。“寒泉百里”、“忆出孤竹”即指溲水上源来自丰润城东北之古孤竹。自古以来饮溲水酒，哺啜之间，亦自吾师。故云，“俯饮自厥古，哺啜庸非师”。曹寅于溲水有亲切感，诗中多及之。

曹寅、曹钤兄弟，本同族一家，故卯角相亲。如果仅据上述之远

缘武惠，以及清初曹寅、曹铨之同制墨共饮酒，即断定为近缘血亲，尚嫌不足，则棟亭诗中之及“宾及、冲谷”者固多，《棟亭诗钞》卷二，有《松茨四兄远过西池，用少陵“可惜欢娱地，都非少壮时”十字为韵，感今悲昔，成诗十首》，今择其中可说明两者关系的诗句如下：

（一）西池历二纪，仍爇短檠火。簿书与家累，相对无一可。连枝成漂萍，丛筱冒高筍。归与空浩然，南辕计诚左。

（二）今夕良讌会，今夕深可惜。况从卯角游，弄兹莲叶碧。风堂说旧诗，列客展前席。大乐不再来，为君举一石。

（三）闲居咏停云，遽若恋微官。行苇幸勿践，税驾良匪难。寸田日夜耕，狂澜无时安。恭承骨肉惠，永奉笔墨欢。

（四）奇雅慕古人，其次思与俱。猗何谢太傅，陶写托笙竽。荣名罚恒忧，服食不须臾。瞑眩冀有瘳，声伎安能娱。

（五）勾陈逼招摇，幽天风夜至。单于六羸走，羽林呼动地。三驱度瀚海，持冰裹糗糒。念我同胞生，旃裘拥戈寐。

（六）吾宗诗渊源，大率归清腴。叔氏振颓风，句不修廉隅。选友得关中，沈雄避时趋。会应策蹇衰，历块过名都。

（九）伯氏值数奇，形骸恒放荡。仲氏独贤劳，万事每用壮。平生盛涕泪，蒿里几凄怆。勗哉加餐饭，门户慎屏障。

（十）酒党日以散，婚宦方乘时。交游山水间。町疃罗松茨，货殖非所好。歛段无不之。运运大江流，烟霞相与期。

十首中，我们选录了八首，因为这是说明曹氏弟兄关系的关键所在。我们知道，“诗无达诂”，其中有许多任意性，自由度多。周汝昌先生在《红楼梦新证》中有长文讨论此问题，他说：“《棟亭诗钞》很有几首关于冲谷的诗。《别集》卷二页一，《冲谷四兄归溧阳，予从猎

汤泉，同行不相见；十三日禁中见月，感赋，兼呈二兄》有曰云：‘梦隔寒云数断鸿’。明以雁行喻兄弟。二兄，指曹铨的哥哥曹钊，钊字宾及，同卷同页另一诗题即曰《宾及二兄招饮……兼示子猷》，内有‘骨肉应何似，欢呼自不支……却关今宵梦，先输春草池’的话。《诗钞》卷二页十七又有一诗，题曰《松茨四兄，远过西池，用少陵‘可惜欢娱地，都非少年时’十字为韵，感今悲昔，成诗十首》。第二首说：‘况从卯角游，弄兹莲叶碧。’第三首说：‘恭承骨肉惠，永奉笔墨欢。’第五首说：‘念我同胞生，旃裘拥戈寐。’这是兼忆子猷从军的话（《别集》卷三页七《闻二弟从军却寄》一诗，可证）。第九首说：‘伯氏值数奇，形骸恒放荡。仲氏独贤劳，万事每用壮。平生感涕泪，蒿里几凄怆。勗哉加餐饭，门户慎屏障。’又卷四有《兼怀冲谷四兄》一诗，云：‘湮水不可钓，松茨闻欲荒。春风苦楝树，夜雨读书床。骨肉论文少，公私拂纸忙。’试看‘卯角’、‘骨肉’、‘伯氏’、‘仲氏’、‘夜雨床’等无一不是兄弟行的字眼；口气的恳挚，更不能说是泛泛的交谊。最可注意的是第三首两句。阎若璩这位大师在《潜邱劄记》卷六，有一首赠曹子猷的诗，首二句说‘骨肉谁兼笔墨欢，羨君兄弟信才难’，在第一句下便注道：‘令兄子清织造有“恭惟骨肉爱，永奉笔墨欢”之句。’由此可证，被引用的两句，总不会是本有他解而被我们误认作指兄弟的。如此，则曹寅和曹铨确有着‘骨肉’的关系，自卯角为童时，便在一起‘弄莲叶’，长大后‘夜雨’连床而‘读书’，这绝不是什么‘同姓联宗’了。”

周先生说得明确，曹寅、曹铨之间不是“联宗”，“确有着骨肉关系”。而且尤侗的《松茨诗稿序》，除了“乃兄冲谷”与“信乎兄弟擅场”两句话外，在篇末还有一句话，说：“予既承命为序，而即以此送之。”并寄语荔轩曰：“君诗佳矣——盍亦避阿奴火攻乎？”阿奴火攻，本是周嵩的故事。“阿奴”是晋人呼弟弟的口语，这也是兄弟

间的典故，尤西堂引用，足见“乃兄”“乃弟”等语，皆非泛词了（见《红楼梦新证》上，第113—114页）。虽然如此，因为问题复杂，还不能遽下结论。冯其庸先生就曾经说：“我们认为论证曹寅与曹钤、曹铨的关系是同宗血统兄弟，还是同姓联宗，关键不在于他们互相之间用了什么样的字眼来称呼对方，我们不能光从这些字眼来寻求和论证他们之间的关系的性质，相反我们却应该努力弄清他们的真正的关系，从他们的真正的社会关系来论证分析这些字眼的实际含义。因为上述这一大串字眼，除了‘舅角’一词并不是用来专门指兄弟关系以外，其余的一些词，确实都是指兄弟关系的……但是，反过来我们却决不能把古典诗词里凡是用了上述这类字眼的，都一律看做是同宗的血统关系。”下面其庸先生认为，因曹鼎望没有把曹寅编入族谱，也没有把曹寅一家收入他所纂修的《丰润县志》，因而，他们之间的所谓“骨肉”关系，很是勉强。

而且，其庸先生说：“我们再来具体的看一看曹寅所用的‘骨肉’的字眼。在《远过西池……》十首里的第三首，原句是‘恭承骨肉惠，永奉笔墨欢’。这首诗的首句是‘闲居咏停云’。这里的‘停云’显然是指陶渊明的《停云》，陶氏此诗的小叙说：‘停云，思亲友也。’那么曹寅在这首诗的开头表明了‘思亲友’而此诗的末尾就是‘恭承’云云两句。我认为这末两句是值得分析的，如果说曹寅与曹冲谷确是同宗血统关系，那么这种关系的由来，决不是因为‘恭承’‘冲谷四兄’的惠，而是继承他们祖宗的血统关系。如果一定要说‘恭承’‘惠’的话，那也只能是他们共同受他们上祖的‘惠’。现在却对冲谷说‘恭承骨肉惠’，用白话来说就是：承蒙你把当骨肉一样看待的恩惠。是同宗的血统兄弟就是同宗的血统兄弟，根本不存在‘恭承’‘惠’的问题。这‘骨肉’的关系，并不是可以惠的东西，既说‘恭承骨肉惠’，则恰好表明了他们原来不是‘骨肉’，不是同宗的血

统兄弟。……何况此诗一开头就表明了是‘闲居咏停云’，是‘思亲友’的诗，那么这‘恭承’两句的意思不是更清楚了吗？再看此题第五首诗的‘念我同胞生，旃裘拥戈寐’。周汝昌同志说，‘这是兼忆子猷从军的话……’我们认为这两句确是指曹子猷即曹宣的，可是把这两句与‘恭承’两句作一比较，问题不是就很清楚了吗？一个是‘恭承骨肉惠’，说得很客气，一个是‘念我同胞生’，说得很实在，这两者不同的语气和不同的关系不是表明得清清楚楚吗？”（见《曹雪芹家世新考》，页186—188）

周冯两先生根据相同材料，得出不同的结论，原因是“有诗作证”，自由度大，任意性多；因而可以是其所是而非其所非。但在诗句游移处存在不能游移的稳定点，“骨肉”、“同胞”意义明确，很难游离。“恭承骨肉惠”无隐晦字，移离的可能性不多，但如增字，反而增加了解释的自由度。即使亲骨肉也可以无惠，则骨肉不必解作非骨肉。阎百诗朴学，以曹寅赠松茨诗义，移赠其弟子猷，虽不能加重子清、冲谷之间的骨肉关系，但尤侗“阿奴火攻”之喻，无别解可言。他的《松茨诗稿序》，实堪玩味。尤侗与曹寅为忘年交，当知千山曹寅之籍贯，知其籍千山，而强调其兄之籍丰润，岂非画蛇添足？盖满洲包衣，富贵而后，强调汉人本色，颇非所宜；尤侗之序，有意在言外者。

与“恭承骨肉惠”相似诗句，尚有《棟亭诗别集》卷二之《宾及二兄招饮，时值宿未赴，怅然，踏月口占，兼示子猷二首》：

归鸦自知夕，掖树更迟烟。耐可一樽外，徘徊双阙前。静香周月地，清响结冰天。料及围炉坐，驰思执戟边。

清谈舒汎爱，潇洒对宾时。骨肉应何似，欢呼自不支。已能挥短麈，还共校新诗。却等今宵梦，先输春草池。

宾及是曹铨的二兄曹钊，子猷是曹寅的亲弟曹宣。曹寅踏月口占示

宾及兼及子猷，中有“骨肉应何似，欢呼自不支”。骨肉指弟兄，但周绍良先生说：“诗中特别提到‘骨肉应何似’即明言同姓不宗。……从曹寅的诗看来，二曹之间交谊甚厚。或是在曹寅外放织造之前，两人已极熟识。”（见《清代名墨谈丛》页122）周先生以为“骨肉应何似”乃同姓不同宗，其理由盖同于“恭承骨肉惠”；既是“骨肉”，何必云“何似”？意谓骨肉间不应如此。其实这第二首乃曹寅兼及其亲弟曹宣子猷者，实亲骨肉，其中“已能挥短麈，还共校新诗”，乃指曹寅之纂修《全唐诗》，兄弟挥麈校诗，如果自制“新诗”，何必共校？兼及子猷诗而云“骨肉何所似”，意谓骨肉固当如是，无丝毫否定意。诗义多歧，移离点多，但骨肉究系骨肉，平实作解，可得其真。前诗中“停云”句亦说明曹寅进退不定之心情同于渊明，故云“遽若恋微官……税驾良非难”。其实微官可恋，税驾亦难，于是“寸田日夜耕，狂澜无时安”，幸有骨肉之惠，得有笔墨之欢。解脱之法乃兄弟吟诗，非如渊明之弃五斗米者。

而且诗人情思洋溢，曹寅与松茨弟兄之关系，表现在诗歌中者，不仅“骨肉”，且有“同胞”。在前引曹寅十首中第五首有：

念我同胞生，旃裘擁戈寐。

周汝昌先生指此乃“兼及子猷”，因为在《棟亭诗别集》卷三有：

与子堕地同胞胎，与子四十犹婴孩。囊垂秃笔不称意，弃薄文家谈武备。伏闻攘狄开边隅，闻子独载推铎车。回忆趋庭传射法，平安早早寄双鱼。

是子猷曾参军可证。但此中疑点甚多：1. 在《棟亭诗》中凡“兼及”者均标出，可覆案，而此十诗题中无“兼及”字样。2. 曹宣从军在40岁后，故云“与子四十犹婴孩”，而此十诗时间早，题言“松茨

四兄，远过西池”，第一首开头说，“西池历二纪，仍爇短檠火”。古以12年为一纪，而康熙之经营甘、新，始于1678年（康熙十七年），此后康熙二十二年清政府曾派内大臣奇塔特到达准噶尔，抚慰葛尔丹并赏赐物品。康熙二十九年，葛尔丹举兵南犯，北京震动，以致康熙亲自出塞，而葛尔丹败逃。康熙三十年康熙又自北京出发亲率上三旗官兵出，因而加强和巩固了中央对喀尔喀各部的管辖。但葛尔丹有俄国后盾，继续叛乱。康熙三十五年，清军出击，三十六年康熙又亲赴宁夏，命费扬古、马思哈两路出兵，进剿葛尔丹残部，葛尔丹部已食尽粮绝，沙俄对他已不感兴趣，于是叛乱平息（参考戴逸主编《简明清史》二，页149—156）。根据《棟亭诗》的排列次序，松茨十首在前，而与子猷诗有“与子四十犹婴孩”句，当在康熙三十五年后。而松茨去西池，乃在康熙经营中国西部之早期，故云“二纪”；所谓“西池”，或即唐代“濛池都护府”与“安西都护府”之简称，前者曾隶属于后者。那么同胞之称，也是对曹铨，非对子猷。

“同胞”比“骨肉”更无游离余地，以之称同族弟兄，是否可能？我以为：1. 曹铨与曹寅之家族关系是近亲，而不是远缘同宗，他们之间仍是五服以内的功服或缌服亲；情形如《红楼梦》中宁、荣两府。2. 曹铨儿时可能寄养于曹玺处，与曹寅多年卯角游，乃过继子同于亲生之“同胞”。看有关曹铨材料，最可疑处是：在《大清畿辅先哲传》十九《文学》一中，曹鼎望有子钊、钺，而不及铨，他们不可能任意去取；在《溧阳曹氏族谱》内，于十三世祖曹鼎望名下，三子：长钊、次钺，亦不及铨（见卷二）。这都是奇怪现象，有子三而列其二，说明第三子在外。他们原属近亲，加以有过继或寄养关系，卯角从游，“同父同母”，于是“同胞”“骨肉”之称联辇而至。

我们说曹铨、曹寅两家不是远缘亲属，乃五服内功服，缌服亲，以至“同胞”“骨肉”。曹铨与曹寅卯角游，都是文采风流的诗人艺术

家。他们共同制墨，互易松枝。曹家墨清初大有名，后来在宝坻、天津间多见，亦因其产地东皋在丰润、宝坻间。他们两家后来之亲密关系，不仅因血缘近亲，也曾共患难，立边功。如果《红楼梦》中，贾家祖先之显赫武功曾有原型，当于此处求之。《浞阳曹氏族谱》卷二“十二世祖，讳继参字仲相”下，有云：

性沉毅有大略，为诸生，人皆期许必大用，卒不第，以明经通判太原，署代州，固边远重地。会姜瓖以云中叛，城守弁刘迁将应，公知两未发也，而城中多刘党，警报狎闻，人心洶洶。适姜伪牒至，公斩其使，并擒内应者，皆戮于城上，人心稍帖。无何贼大至，立冲车攻城，守牌皆惊，公按刺止之。呼次子云望祖率健仆陈良等发三矢殪三寇，贼怯走。是时风声恫疑，奸宄煽惑，全晋无完城，而代岿然独（在）存，公之力也。固守月余，援兵未至，复遣子云望，突围乞师于敬谨亲王，统大兵至，擒伪帅刘迁，伪尚书郎芳，伪总兵张上天等，围始解。赐官服鞍马，加佥事衔，解饷于宁武关，藏火药于粮车，使辘车者佯遁。贼掠粮伏机发火，焚杀甚众，其出奇制胜类如此。擢守袁州，时袁当变后……公劳来安集，期年，四境鸡犬相闻，非复往日之荒凉景象也。孰知又遇楚南之乱……为民宽赋不行，以此忧郁病卒，实劳王事，宜乎入祀乡贤。子二人，长首望，次云望。首望字统六，生而颖异，倜傥不群，读书明大义，不事章句，补博士弟子员……考授中书舍人……再擢工部，提督通惠河有奇绩，转户部，出守苏州。……致仕归，足不窥户。……云望字沛霖，资稟奇敏，读书目下十行，喜谈兵，弱冠从父任代，遭姜逆之变，参赞方略，请兵靖乱，事载《会典》，虽神情雅谈，若书生，而险阻当前，出奇制胜，轻财任侠，能得人死力，故能辅成剿贼之功。

《溷阳曹谱》杂乱无章，但此节提供了珍贵史料，曹继参署代州曾参与平定姜瓖乱，而子云望立大功，曾率健仆陈良等发三矢殪三寇而姜怯走，可比于唐将薛礼之三箭定天山，陈良或即《红楼梦》焦大之原型？是役统帅为多尔袞，曾派出一位亲王、三位郡王参加平乱，所谓“诸将一时多授命，亲王三遣自临边”。在这次大战役中曹家立了战功。又《曹谱》卷二《仲相入乡祠详奏稿》中亦有：“本官当姜瓖反叛之时，伪帅刘迁谋踞代州，暗通守备车天祥为内应，本官侦知，计擒天祥，搜得伪劄正法。逆知有内应者必有外合，遂令子云望率家丁陈良等登城捍卫，而乘墉者已及堞矣。乃督其子三矢三歼其巨贼，乃宵遁。固守四十余日，敬谨亲王援剿至州，围始解。劄委山西按察司僉事，同大兵进剿，擒伪帅刘迁，伪尚书郎芳，招抚伪总兵张上天，俱经题奏。”所谓“乃督其子三矢三歼其巨贼”，歼敌者实为健仆陈良。求援于敬谨亲王即尼堪，《清史列传》卷二本传有云：“六年（顺治）正月命为定西大将军讨大同叛镇姜瓖。……三月……睿亲王多尔袞赴大同招抚瓖，承制晋尼堪为亲王，四月围大同，八月伪总兵杨振威等斩瓖及其兄琳，弟有光降。”

曹家与清王的接近，除曹寅女为王妃外，与尼堪最为接近，“敬谨”或“北静”之影射？此役曹寅祖曹振彦亦曾参与，吴新雷先生的《关于曹雪芹家世的新资料》中曾经说：

按《康熙山西通志》卷一七《职官志》记载：“平阳吉州知州，曹振彦，奉天辽阳人，贡士，顺治七年任”；“大同府知府，曹振彦，辽东辽阳人，贡士，顺治九年任。”——曹振彦到山西任职，很可能是和曹玺一起“随王师征山右有功”。“山右”是山西的代称；“随王师征山右”，指顺治六年随从摄政王平定山西降将姜瓖的叛乱（见《清史稿》之《世祖本纪》和《多尔袞传》）。

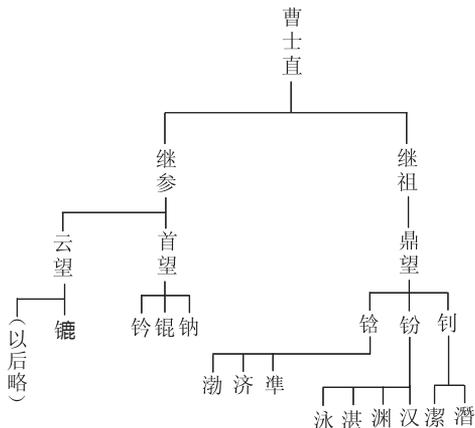
而据《康熙江宁府志·曹玺传》说：“补侍卫之秩，随王师征山右建绩。世祖章皇帝拨入内廷二等待卫，管銮仪事，升内工部。”是曹振彦父子与曹继参父子在多尔袞麾下同讨姜瓖；则《红楼梦》中宁、荣两府俱有战功，渊源于此。

曹士选、曹寅一支不是丰润曹家迁到铁岭的一支，他们应是明末满洲突起后，比曹邦稍前出关的一支。迁去的原因，也许是俘虏，因为满洲入关，丰润是必经地；也许和曹邦一样，自关内投充。所以未入《溧阳曹氏族谱》的原因，清末吕万绶先生在《曹氏宗祠碑记》内说：

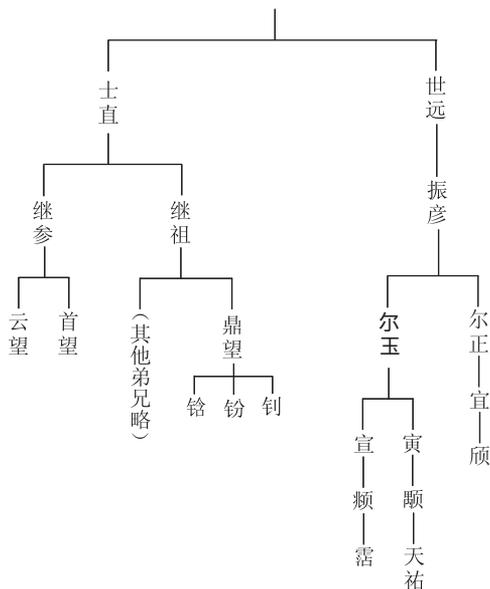
至若进县铁岭两派仍从其略，而北京旗籍亦待补焉。

北京旗籍待补之族，将何所指？曹寅一家在康熙时为鼎盛，母子俱入宫，满汉一体，此时此地而强调自己族源，人情法纪两不相容。此时曹家之于满洲，一如北朝高齐之于鲜卑，难分泾渭。我们以为曹铨、曹寅之两曹，一如宁国、荣国之两府，试绘图如下：

丰润曹铨家族世系图：



周汝昌先生把以上世系表（周先生表内首望子长子缺，应为“钠”）和曹寅家世合在一起，是：



世（士）选和士直兄弟行，出关外为正白旗包衣，因此溧阳曹谱不收，这不收不是漏载，是有所忌，此所以有吕万绶先生北京入旗族人未收之说。吕先生为乡先辈，余幼年彼尚健在，为人谨严，有所本而发，非作唐言者。在曹寅一系中可以找到荣国府，而宁国府则当在继祖、继参家族中求之。曹玺、曹云望都在讨姜瓖战中立功，而陈良三箭歼敌，更使曹家持久不忘，此所以有《红楼梦》第七回尤氏之说焦大，跟着“太爷”出过三四回兵。周汝昌先生说：“宁府中人所谓‘太爷’，辈数不过相当于曹尔正，尔正的祖父世选，才是曹家始祖，已是隔了两代了。焦大曾说：‘二十年头里的焦大太爷眼里有谁！’”据故宫内府档，曹尔正于康熙三十六年曾因出征事掌管马匹，小说于此

或有取资。”（《红楼梦新证》上，页122）周先生是以曹尔正拟宁国府，但“掌管马匹”，难言征战，如以讨姜瓖作证，则曹玺曹云望俱可当其“太爷”；如以“二十年头里”论，则曹铨与曹宣之随康熙西征，亦可当之。或焦大青年曾随讨姜瓖，中年后又随曹铨或曹宣西征，遂有此豪言。总之于曹铨家族中找有关宁国材料远胜于曹宣；尔正，曹尔玉，与宁荣两府格局不相当。

我们研究曹雪芹世家，其实曹雪芹本身亦有许多须探讨处，他同时人已不详其生父，以致与曹寅关系，有父、祖两说，究竟出于曹寅嫡系或继嗣，亦大有探讨处。过去只限于尔正、曹玺一系，如能放眼丰润曹铨一族，所得或多。铨幼年或曾过继曹玺家，以致曹寅视之为“同胞”、“骨肉”。曹铨子辈命名有水旁，而“曹霭”亦如此，则曹寅与雪芹之亲属关系，仍可深究。继合《红楼梦》曹寅女之为王妃，正雪芹姊妹行，而曹铨弟兄之文采风流乃与曹雪芹先后辉映者。

（原载《文史哲》1988年第6期）

蒲松龄对志怪、传奇小说艺术传统的继承和发展

李茂肃

《聊斋志异》是一部伟大的积极浪漫主义文学巨著，它不仅在清代是一部出色的作品，在我国文言短篇小说中也是突出的高峰。因此探索蒲松龄如何创造性地继承文学传统，便是很重要的工作。

—

蒲松龄生活在明末清初，正是民族矛盾阶级矛盾特别尖锐的时候；蒲松龄的家乡淄川又较集中地体现了这种矛盾。在他小的时候，就有很多农民起义，著名的有赵应元、张广、于七、谢迁等。^① 起义军几乎控制了整个鲁东地区。随着民族矛盾的尖锐，农民军的矛头，都指向了民族敌人。谢迁攻克淄川以后，就首先杀死了汉奸地主孙之獬的全家。因此更引起外族统治者的仇视，调集大军进行镇压。“围剿”于七、谢迁的战役都是血流成河惨绝人寰的。据州县府志记载，省城济南南关外有荒冢名“栖霞里”，于七根据地的锯齿山前有村名

^① 谢国楨：《清初农民起义资料辑录》，第116页。

“血濯亭”^①。可见群众惨遭屠杀的情况。这时候，汉奸地主和流氓坏蛋起了开门揖盗的作用，联合外族统治者压迫汉族人民，经常以“通敌”、“间谍”为名逮捕群众。张贞在上高念东的书中就说：“蚩蚩之民，即复盆向隅，多若屠羊在肆，噤不能发一声……睚眦小怨，辄兴风波，萑苻窃发，即诬为间谍之人，东人禁严强名以逋逃之主。”^②宋荔裳是号称“南施北宋”的大诗人，都以通敌之名被捕入狱^③，群众受压迫的情况，更是不言而喻了。蒲松龄对农民起义虽无正确认识，但对人民是同情的，对暗无天日的社会现实是愤恨的。他在《问天词》中提出了一系列的问题，正是对当时“作恶的气焰如火盛”^④的社会，进行了强烈的抨击。

但是，刀落头飞的社会现实，不允许蒲松龄讲话。外族统治者随着武力的镇压，也加强了对知识分子的统治。蒲松龄29岁的时候，就出现了骇人听闻的“明史案”，庄廷龙已死，还是剖棺戮尸，全家连坐。接着在山东各地也掀起了文字狱，诸城丁野鹤、曲阜贾凫西以及和贾有密切来往的阎古古（江苏沛县人），他们或是“因文字构祸”而颠沛流离，或是因有民族思想而受尽各种迫害^⑤，顾炎武在章丘被捕，也是这个时期^⑥。上述事实都充满了民族恐怖的色彩，加强了言路的控制。因此蒲松龄的时代，是是非颠倒坏人当道的时代，是言路被堵塞精神受封锁的时代，在这种情况下，蒲松龄才借谈鬼说狐以寄托自己的苦闷，他爱上了志怪、传奇小说，也爱上了民间谈鬼说狐的故事。正如他在《聊斋自志》中说：“才非干宝，雅爱搜神，情

① 谢国桢：《清初农民起义资料辑录》，第112页。

② 《山左古文抄·张贞〈上高念东先生论地方利弊书〉》。

③ 王培荀：《乡园忆旧》。

④ 《聊斋全集·鼓词集》。

⑤ 《木皮子传》丁叔言对贾凫西、丁野鹤、阎古古的介绍。

⑥ 谢国桢：《顾亭林学谱》，第29页。中国历史小丛书《顾炎武》，第22页。

同黄州，喜人谈鬼……寄托如此，亦足悲矣。”这几句话，一方面说明了他的创作动机，同时也说明他是有意识地继承志怪、传奇小说的艺术传统，进行创作的。

二

我国志怪小说盛行于元朝、传奇盛行于唐代。在这些作品中，谈鬼说狐奇闻异事的记载大量存在。蒲松龄受了这些创作的影响，特别是志怪小说的影响。鲁迅先生早就指出“用传奇法，而以志怪”。但有二点值得注意：第一，志怪小说记载了很多民间故事以及流传在知识分子口头上的创作；第二，有两种创作倾向，即积极浪漫主义和消极浪漫主义。蒲松龄是有批判地全面继承了这一艺术传统。在创作过程中，他注意吸收民间故事和知识分子的口头传说；在创作方法上，他继承了积极浪漫主义的艺术方法。因此《聊斋志异》的故事来自现实生活，它的艺术构思却受到志怪、传奇小说和民间文学深刻的影响，表现了传统文学内在的启示和联系。

蒲松龄对当时的社会是深刻痛恨的，因此便以强烈的激情，抨击了社会的各个方面，上自最高统治者，下至地方恶霸豪绅，都是他鞭笞的对象，小说直接描写了他们对人民的血腥迫害。《红玉》中的劣绅宋某，为了夺得冯相如的爱人，竟直入其象，“殴翁及子”；《刘姓》中的恶霸，强夺了别人的桃树，还要“指天画地，叱骂不休”；《石清虚》里的豪绅，爱上别人的石供，即“举付健仆，策马竞去”。这是何等狂横呢？蒲松龄的斗争矛头特别指向那些贪官酷吏，他以犀利的笔法，揭露了他们的丑恶本质。华阴县令“欲媚上官”，向群众逼索促织，几乎害死了成名的全家；《书痴》中的郎玉柱只是因为娶了个

美丽的爱人，即被邑宰“斥革衣襟，桎械备加”。所以蒲松龄在《梦狼》里，就干脆用勾魂摄魄的办法，使他们大现丑形，“见堂上堂下坐者卧者皆狼也，又视墀中白骨如山”。这对官吏是一个强烈的打击与讽刺，可见蒲松龄对统治阶级的愤恨。

值得注意的是，蒲松龄在揭露统治阶级的时候，经常塑造一些具有强烈反抗性格的人物，向统治阶级进行坚决的斗争。有敢于报仇雪耻的郎玉柱（《书痴》）；也有直入监狱，杀死吏卒的王鼎（《伍秋月》）；向杲变成猛虎也要吃掉恶霸地主庄公子（《向杲》）；叶生死后，还要为文章吐气，教导他恩师的孩子名中高科（《叶生》）。特别在《席方平》中，更以阴曹地府作为讲坛，控诉了统治阶级的各种罪行，塑造了坚决斗争的形象。席方平的父亲，被“富而不仁”的豪绅在阴曹诬告，以致气愤而死，席方平为父报仇来到了阴曹，见到阎王和郡司，但是那里的黑暗更甚于阳世，贿赂通行，暗无天日，豪绅某买通了所有的官僚机构，使他有冤无处诉，而且受尽了炮烙、锯解等各种酷刑。但是席方平以坚决的斗争，回答了一切迫害，在挨打的时候，直接喊出“受笞允当，谁叫我无钱耶”！当冥王问他是否还上告的时候，他的回答是“大冤未伸，寸心不死，若言不讼，是欺王也，必讼”！因此冥王也没有办法，不能不用富贵去引诱他，许以“千金之产，期颐之寿”，只要求他不再上告，席方平都拒绝了，终于告到二郎神手里，达到报仇雪恨的目的。

这些形象都是怒目圆睁的战士，具有向统治阶级迎面痛击的勇气。蒲松龄对反抗性格的歌颂，正是继承了积极浪漫主义的艺术传统。在志怪、传奇小说积极浪漫主义的作品中，经常塑造超人的个性，向统治阶级进行不调和的斗争。如《干将莫邪》、《韩凭夫妇》等就是这样的作品。干将莫邪为楚王所杀，他的孩子为父报仇誓杀楚王，自刎以后，犹能“两手捧头及剑”交给帮他报仇的人。《宋定伯》

捉鬼的故事，也反映了对邪恶势力的征服，歌颂了人的主观能动作用。这种故事情节，在现实生活中是不存在的，但存在于人们的感情中，因此积极浪漫主义作家，更经常在理想中，塑造具有高度反抗性格的人物，以非凡的本领特殊的个性，出生入死地替人民说话。蒲松龄正是掌握了这一艺术特征，而且大加发展，在《聊斋志异》里，几乎到处燃烧起反抗的烈火，妇女也参加了斗争的行列，有为父报仇的侠女商三官；也有为夫报仇的庚娘；仇大娘帮助弟弟成家立业，也是经常面向豪绅，“握刀登门”；刀光剑影中，闪烁着强烈的仇恨。

如果说上述人物，还是被“逼上梁山”不得不反抗的话，蒲松龄还塑造了大批路见不平拔刀相助的人物。《云萝公主》中的袁大用，是专杀不义之人、专取非义之财的侠客；《冤狱》中的宫标，更是自投公堂的勇士，他以自我牺牲的精神，大骂官吏“如此惯惯何足临民”，并直提出：“杀人者乃宫标也。”在这里，我们已忘记他是杀人的罪犯，而将他视为大义凛然的勇士。他们为了真理，简直把生命当作一柄投枪，随时可掷向敌人，愤怒的烈火，恨不得把统治者从地球上赶出去。从这些作品中，清楚地看到蒲松龄反统治反压迫的精神风暴，这是他能继承和发展积极浪漫主义的根本原因。因此，歌颂反抗也便成为《聊斋志异》的艺术特色。

蒲松龄还经常以讽刺的笔法，嘲笑统治阶级，在表现方法上，也看到他所接受的艺术传统的影响，在志怪、传奇小说中，有很多夜叉鬼怪、异域奇想的记载，《太平广记》进行了很好的搜集和整理。如《长须国》就描写了某士子被长须国招为驸马的故事，因他年轻无胡须还引起公主的不乐（《太平广记》469出《酉阳杂俎》）。《温京兆》是通过一个类似访仙求道的故事，使酷吏温京兆在真君洞受到真君的责斥（《太平广记》49出《三水小牋》）；任昉的《述异记》更记载了

封使君化虎的故事，而且有个民谣：“无作封使君，生来治民死食民。”这些作品都具有浓厚的民间文学的气息。是知识分子对口头文学的记录或加工。蒲松龄也采用了这种表现方法，而且大加发展。在《罗刹海市》和《夜叉国》里，用指桑骂槐的办法，描写了一个美丑不分的社会现实，在那里“花面逢迎，世情如鬼”；在《梦狼》里描写了群狼所居的官府；《八大王》中的令尹是一个“酒臭熏人”的老鳖；《潍水狐》中的狐都不愿与县官见面，而且直接提出“彼前身为驴，今虽俨然民上”，“羞与为伍”；其次如“闻捷则遁”的贾奉雉（《贾奉雉》）；《司文郎》里的房官不如瞎子。这些作品都极尽讽刺之能事。统治阶级像在照妖镜的下面丑态毕露，他们会引起你的痛恨，也会使你破涕大笑，这正是蒲松龄“对于可笑的东西，用可笑的对待法”^①（马克思语），因此也便显示了讽刺艺术的特点，既具有高度的真实性，又充满了幽默和滑稽。表现了蒲松龄对统治阶级的高度痛恶，也表现了他创造性地继承文学传统的艺术才能。

三

在志怪、传奇小说和民间文学中，还表现了另一个特点：对统治阶级是那样口诛笔伐，而对贫苦的群众，都以极大的同情，委曲婉转地把幸福加在他们身上，这是志怪、传奇小说积极浪漫主义的两个有机组成部分。这种理想经常通过爱情故事表现出来。在志怪、传奇小说和民间文学中，可以找到大批类似的作品。如《崔书生》（《太平广记》63出《玄怪录》）、《成公智瑗》（《太平广记》61出《集仙录》）、

^① 马克思：《关于普鲁士最新审查条例的备忘录》。

《吴堪》（《广记》83出《原化记》）、《董永妻》、《白水素女》（《搜神记》、《搜神后记》）等，在民间文学中也有《田螺姑娘》、《天仙配》等。（《董永妻》是民间故事的记载，《天仙配》又是《董永妻》的进一步发展。从这里更清楚地看到志怪、传奇小说与民间文学的联系。）在这些作品中，有的是天女下凡爱上了贫苦的群众，有的是无媒自聘过着美好的夫妻生活。此外，还有很多人和花精鬼怪恋爱的故事，都写得极为妩媚动人。张无颇和程颜不仅得到了理想的情人，也得到了能医治百病的宝贝，从而摆脱了穷困的生活（《广记》310出《张无颇》374出《程颜》）。劳动人民长时期生活在痛苦的阶级压迫之下，既谈不上幸福的生活，又说不上婚姻的美满；因此一种朴素的愿望，也便经常通过幻想的故事表现出来。

由于蒲松龄对广大人民有深刻的同情，这种艺术构思的方法，也正符合他的口吻，因此在《聊斋志异》里，也出现了大批类似的故事。如狐仙爱上了贫苦书生邓成德（《房文淑》）；天仙蕙芳爱上了“货曲为业”的马二混（《蕙芳》）；长山赵某在流落他乡身患重病的时候，却有“绝代丽人”来做其妇（《褚遂良》）。这些故事，都受到志怪、传奇小说和民间文学的影响。

但是蒲松龄以他卓越的艺术才能，进行了创造性的发展。在过去类似的故事中，多是表现对美好爱情生活的向往，而蒲松龄却以进步的美学理想和丰富的生活内容，描写了理想的爱情生活。像蕙芳、胡四姐那样的多情；鸦头和青凤对待爱情那样的坚贞；阿纤、聂小倩是劳动妇女的形象，她们为了自己的丈夫，或是“昼夜绩织无停晷”，或是“捧匳沃盥，下堂操作”，直到夜深人静的时候，聂小倩还陪着她的丈夫读书。在《红玉》和《小谢》中，强调了夫妻关系的同甘共苦；在《竹青》、《辛十四娘》中，着意描写了夫妻之间彼此体贴和帮助。《香玉》是值得重视的作品，文章中虽充满了知识分子所欣赏的

诗酒歌舞的生活，但洋溢着夫妻双方平等友谊的气氛，彼此的关心和依恋，成了生活的重要内容，他们经常唱着一支歌：“良夜更易尽，朝曦已上窗，愿如梁上燕，栖处自成双。”真是“一日之去，如千里之别”。当香玉去后，绛雪为了香玉与黄生成了要好的朋友，出现了男女纯洁的友谊，在这里，既看不到男尊女卑的阴影，也看不到封建教条的束缚，他们是那样“两相无猜疑”地接触着，这种现象的出现，不仅表现了黄生对爱情的专一，更重要的是表明黄生对香玉的尊重。这正是作者理想的夫妻关系。

蒲松龄也很注重爱情的坚贞，经常通过风云变幻的形式，表现这一主题。《娇娜》中的孔生，为了救出爱侣的全家，而不惜在雷雨交作“昏黑如磐”的天气里，仗剑挺立与怪物搏斗；《锦瑟》中的王生，当看到锦瑟被虎衔去时，曾“急捉虎耳，极力伸臂入虎口以代锦瑟”。这些描写，都是通过丰富的想象，用象征的手法，表现了他们的爱情是经得起考验的。

由于蒲松龄以进步的观点，描写了理想的夫妻关系，因此《聊斋志异》中的爱情故事，就充满了平等友谊的气氛，体现了同甘共苦互相帮助和体贴的夫妻关系。在明清话本和拟话本中，虽也描写了很多爱情故事，但多是描写为爱情自主而进行斗争，或是批判不忠于爱情的行为。而蒲松龄却只着重于歌颂理想，正面地描写了爱情生活。就这一意义来说，蒲松龄为我国古典文学增添了新的内容。积极浪漫主义作家，总是用幻想的形式强烈地歌颂理想，像天空的彩虹一样，展示着人们美好的未来，蒲松龄正是以他的创作实践，发展了积极浪漫主义的艺术传统，给《聊斋志异》带来了独特的艺术成就，这也是读者喜爱《聊斋志异》的重要原因。

在《聊斋志异》里，还描写了理想的国度和在那里成长起来的人物性格。这里首先提到的是《婴宁》、《翩翩》、《粉蝶》、《王桂庵》

等。《翩翩》里的仙女，和她的丈夫吃落叶变成的“鸡鱼”，穿着芭蕉和白云做的衣裳。婴宁所居住的地方，更是“野鸟格磔”、“夹道红花”，那是不为封建阶级所玷污的“仙境”。在《粉蝶》中，可以把裙子当做船帆；在《王桂庵》里，描写了一个理想的家庭，家长孟江篱是完全摆脱封建世俗的人物，他不反对女儿谈恋爱，当订婚的时候，还征求女儿的意见。在这些作品中，看不到封建势力的迫害，也没有封建教条的约束，他们是那样自由自在地生活着。在这种环境中成长起来的人物，都像“朝阳浴海，鲜花着露”一样的美丽，大方、开朗、纯洁、自然是她们的共性。这种描写，虽是幻想的世界，却表现了作者反封建的思想倾向。正如谢皮洛娃在《文艺学概论》中所说：“进步的浪漫主义者在描写人的性格时所遵循的幻想是和反动的现实分歧的，但是并没有脱离现实。这种分歧是从作家的旨在改造现实的进步理想出发，它没有使幻想脱离生活，而仅仅是揭开了现实中的新的远景。”^①蒲松龄正是进行了揭示远景的工作。对古代作家，我们没有理由要求他们一定写出理想的政治生活，上述的描写，正是他理想社会的一角。据王培荀《乡园忆旧》记载，蒲松龄曾编纂过为世人“讥其轻薄”的书以教导他的子孙；路大荒在《蒲柳泉先生年谱》中，也介绍了蒲松龄曾反对过婚姻嫁娶的清规戒律，重新编写了《婚嫁全书》。^②这些做法，虽属小事，却表现了蒲松龄对传统礼法的轻视，在某些问题上，已接触到对封建制度的不满。而《聊斋志异》便是通过艺术形象表现了这种思想。因此蒲松龄不仅是一位伟大的文学家，也是一位杰出的思想家。

① 《文艺学概论》，第243页。

② 《乡园忆旧》第一卷，第26页。《聊斋全集·蒲柳泉先生年谱》，第17页。

四

歌颂理想，是积极浪漫主义作家的共同特征。但是理想并不等于现实，因此积极浪漫主义作家，经常塑造一些轻视世俗、追求理想的形象，他们以特异的个性、百折不挠的毅力，对黑暗的现实进行冲击。这种现象，特别表现在争取爱情自主的问题上。除了影响较大的《孔雀东南飞》、《倩女离魂》、《牡丹亭》等以外，在志怪、传奇小说中更大量存在这样的作品。《太平广记》曾集有“再生类”“情感类”等作品，几乎全部是为爱情而生为爱情而死的故事。如《庞阿》就是《离魂记》的前身，《卖胡粉女》与《聊斋志异》的《阿绣》也有一脉相通的艺术构思。^①在《太平广记》中，还集有“异人类”的故事，它们的主人翁都具有特异的个性，不过阶级斗争的色彩还不明显。这些创作特点都反映到《聊斋志异》里。

蒲松龄描写了很多有特殊个性的人物，如《石清虚》里的邢云飞、《书痴》中的郎玉柱、《黄英》中的马子才，他们都有轻视世俗、傲然独立的个性，邢云飞执著于自己的爱好，为了一块石头，竟能不惜生命与统治阶级斗争到底；马子才虽贫穷落魄仍是视菊如命，表现着清高自适不与世俗同流合污的性格。《书痴》中的郎玉柱，虽然“见宾亲，不知温凉，三数语后则诵声大作”，但敢于对统治阶级斗争到底。这些人物，都有富贵不能淫、威武不能屈、骨鲠自好的特点，表现了与封建世俗的对立。

更重要的是蒲松龄还塑造了很多“叛逆”的女性，她们为争取爱情自主，向统治阶级展开了不调和的斗争。统治阶级主张婚姻要“门

^① 《庞阿》，见《太平广记》第358页；《卖胡粉女》又名《卖粉儿》，见《太平广记》第275页。同出《幽明录》。

当户对”，遵从“父母之命、媒妁之言”，而蒲松龄则提出爱情应以“知己”为前提，歌颂无媒自聘的婚姻。为了得到情投意合的爱人，富户孝廉之子竟与女道士结婚（《陈云栖》）；乔女是个“黑丑、壑一鼻、跛一足”的妇女，而孟生却执著向她求爱（《乔女》）；鲁公女不忘隔世之约，终和张于旦结婚（《鲁公女》）；孙子楚爱上了阿宝，甚至可以砍掉自己的手指，以表现对爱情的坚贞（《阿宝》）；《连城》中的连城，是位杜丽娘式的人物，作者却把她与田横相比^①，可见蒲松龄对“叛逆”性格的歌颂。《侠女》是篇值得重视的作品，书中女主人公是胆识过人的形象，她不与朋友结婚，而能为贫穷不得娶妻的朋友生孩子，但是在蒲松龄的笔下她不失为一个贞洁崇高的形象，而且是反淫乱的体现者。这种描写，不能片面地强调作者有“士为知己者死”的观点，而是反映了蒲松龄轻视贞操观念，肯定妇女应有独立人格的进步思想。统治阶级以妇女为男子的玩物，因此把贞操作为第一标准去衡量妇女；蒲松龄重视妇女权利，才轻视封建道德，为这群被封建锁链所束缚的人申冤诉苦，大声疾呼支持他们争回人权的斗争。这正是蒲松龄歌颂“叛逆”女性的思想基础。因此才引起了封建知识分子的嫉视。纪晓岚就曾批判《聊斋志异》为“才子之笔，非著书者之笔”，他的学生盛时彦更进一步指责蒲松龄为“燕昵之词、蝶狎之态”，推崇《阅微草堂笔记》是“叠矩重规，毫厘不失”^②的作品。可见《聊斋志异》对妇女形象及爱情故事的描写，正打中了封建统治者的痛处。

此外，蒲松龄还刻画了很多才智过人勇谋出众的妇女形象。如《狐谐》中的狐女，谈笑风生地压倒那些自命不凡的腐儒；《彦氏》中的彦氏，表现了比男子强几倍的文才武略；商三官为父报仇（《商三

① 《连城》异史氏曰。

② 盛时彦：《姑妄听之》跋，见《阅微草堂笔记》。

官》)、仇大娘帮助弟弟成家立业(《仇大娘》)。这些形象与统治阶级的美学观点都是背离的。

茅盾同志在第三次文代会上说:我国积极浪漫主义的艺术特点,“在于粪土权门、歌颂叛逆,鞭挞庸俗,追求理想”^①。这几句话是对我国积极浪漫主义艺术传统的科学总结,蒲松龄正是继承了这一传统,而又根据志怪、传奇小说的艺术特点,完成了他辉煌的文学巨著。当然由于历史和阶级的局限,在《聊斋志异》里也有消极浪漫主义作品;蒲松龄某些落后的思想也反映在作品里,最明显的是一夫多妻的思想。但是作为一个历史人物,蒲松龄是不可能摆脱这些局限的。因此瑕不掩瑜,《聊斋志异》永远光芒四射地存在于我国古典文学的宝库里。

五

《聊斋志异》所以取得如此伟大的成就,当然首先取决于蒲松龄的进步思想,同时也取决于他的卓越的艺术才能。

鲁迅先生曾批判明代志怪、传奇小说“文笔殊冗弱不相副”,批评宋人徐铉的志怪小说“其文平实简率”^②。可见志怪、传奇小说的艺术特点之一,就是充满驰骋的幻想,文字奇丽而不荒诞。蒲松龄正是掌握了这一特点,使他笔下的故事,更加变幻无穷,瑰丽多彩。在《聊斋志异》中,鬼狐花妖天仙精怪都束花满面地来到人间,红莲一技能马上变成美女,壁画上也能出现飘飘欲仙的美人,晚霞起舞襟袖

^① 茅盾:《反映社会主义跃进的时代,推动社会主义时代的跃进》。

^② 鲁迅:《中国小说史略》,第166、73页。

间也会飞出“五色花朵”；彭海秋以手招空，就见彩色船只从空中下降。这种丰富的幻想是生动而美丽的。有人曾这样形容过《聊斋志异》：“花如解语还多事，石不能言最可人。”^①这两句话，正说明了蒲松龄处理题材的一些特点。

但是幻想的情节，不是追求故事的离奇。《蟬史》序的作者曾说：“思不入于幻者，不足以穷物之变，说不极于诞者，不足以耸人之闻。”^②实际上是错误地理解了幻想情节的意义。蒲松龄正是很好地利用了幻想，展开美学理想的驰骋。飘飘下凡的仙女嫁给贫苦的农民；白秋练诵几句诗，就能使他身患重病的情人“揽衣起坐”。这些情节虽不现实，却是人们所希望的，符合劳动人民的美学观点，因此仍是作品中有机组成部分。《天仙配》电影如果没有仙女下凡的描写，反而使人索然无味，感到过于平实。所以《聊斋志异》的幻想更增加了故事的生动性，使它像神话一样的美丽。这是志怪、传奇小说没能达到的水平。

蒲松龄还很注意人物形象的塑造，文笔跌宕善于进行细节的描摹，这也正是唐人小说缠绵细致的一方面。如在《婴宁》中，通过婴宁天真爽朗的笑声和拈花自簪的细节描写，塑造出一个天真活泼的少女形象；在《小谢》中，通过小谢、秋容与陶生耍闹的情节，展示出少女天真活泼的个性，她们像天仙下凡一样，闯入了陶生的书房里，一会“曲肱几上”看陶读书，一会“潜于脑后，交两手掩生目”，一会欢笑吵闹，一会“鹤行鹭伏而至”，简直像春香闹学一样，活跃在陶生书房里。鸦头是狐女，却是有血有肉的妓女形象；聂小倩是鬼女，却受着金华妖物的逼迫，过着诱杀别人的生活，因此当她提出“妾堕元海，寻岸不得”的时候，谁能不为她的遭遇而沉痛呢？

① 《聊斋志异·荷花三娘子》评语。

② 见《蟬史》。

蒲松龄还善于掌握富有特征意义的细节刻画人物的心理活动。在《花姑子》中表现得特别清楚。安幼舆与花姑子发生了爱情，当花姑子在别室煨酒的时候，安曾入室向女求爱，这对一个天真的少女来说，是一件高兴而意外的“袭击”，因此花姑子曾“颤声疾呼”，她的父亲也慌忙跑来，这是一个紧急的关头，而花姑子却“从容向父曰：‘酒复涌沸，非郎君来，壶子融化矣’”。这段描写，对花姑子的心理刻画是细致而入微的，生动地描写出她天真聪明的性格，和对安幼舆的爱情。因此蒲松龄还是一个心理刻画的能手。所以《聊斋志异》的人物形象，都是呼之欲出地活跃在读者面前。袁子才在《诗话补遗》中说：“一切诗文，总需立在纸上，不可卧在纸上，人活则立，人死则卧。”蒲松龄正是做到了“人活”，才使《聊斋志异》的人物那样栩栩如生。再加上蒲松龄善于把人物形象和幻想的情节有机地结合起来，于是《聊斋志异》就表现了幻中有实、实中有幻、变化多端、瑰丽奇目的艺术特点，增加了令人百读不厌的吸引力，使《聊斋志异》在志怪、传奇小说的艺术传统中，成了突出的顶点与高峰。

(原载《文史哲》1962年第3期)

作品研究

《逸周书》与先秦文学

谭家健

西晋咸宁五年（279），汲郡（治所在今河南汲县）有个名叫不（音彪）准的人，盗掘战国魏襄王墓，挖出了大批古物和无数竹简。这个盗墓贼不识字，为了照明，竟把竹简当火把烧。等到官府知道，派人封存整理时，剩下的竹简还有几十车。经过荀勖、束皙、杜预等学者研究，从中得到16部古书，包括《竹书纪年》、《穆天子传》等，还有一部叫《周书》，晋人称为《逸周书》。从《隋书·经籍志》开始，不少人又叫它《汲冢周书》。宋代王应麟、明代杨慎等人则认为，所谓《逸周书》并非首次发现于汲冢，而是早就存在，刘向已经提到，《汉书·艺文志》已经著录，均称《周书》，而汲冢出土古籍并不包括它。此说得到许多人的赞同。也有人认为，此书虽然著录于汉代，但后来散佚不全，由晋初出于汲冢者补足，所以，“系汲冢亦可，不系汲冢亦可”（胡应麟《三坟补逸》）。看来第三说较为折中。

《逸周书》现存59篇，另外11篇有目无文。其成书时代，说法一直纷纭。汉刘向说是“周时誓号令也，盖孔子所论百篇（指《尚书》）之余”（《汉书·艺文志》颜师古注引）。唐刘知几怀疑有后世好事者增益的成分（《史通》）。宋李焘认为：“抑战国处士私相掇述，托周为名，孔子亦未见。”（《汲冢周书序》）清朱右曾力主不得晚于春秋（《逸周书集训校释》）。今人张心澂认为是春秋时晋国史官所作（《伪

书通考》)。仓修良，魏得良认为多数出于战国时代（《中国史学史简编》）。刘起钊认为其中一部分是西周文献，一部分近于战国文字，少数作于汉代（《中国古代史科学》）。我大体上赞同刘起钊的意见，至于具体篇目分属，有的将在下文中讨论。

一、真实的历史和夸张的传说

《逸周书》所涉史迹，上起西周文王，下迄东周灵王，前后达600年。其中有的是真实的记录，有的是野史传说，有的是后人附益或拟托的文字。

属于第一类的，可以《克殷》为代表。此篇叙述武王牧野誓师、灭殷过程、接受群臣拜贺仪式以及为巩固秩序而采取的措施。全文为《史记·周本纪》所吸取，应当说基本上是信史。然而有些古人却怀疑，其中提到，纣王自焚后，武王向其尸体射了三箭，而且用宝剑刺，用斧头砍，还把头悬挂在大白旗上示众。武王是仁德之君，怎么会如此残暴？这个问题梁启超等回答得好：像孟子荀子所描绘的武王伐纣之战，似乎“兵不血刃”，那是儒家理想化的产物，历史上并不存在；而武王残暴之状，倒反而是真相（《中国历史研究法》）。今人杨宽指出，割取敌国君王首级示众，乃是当时祝捷献俘仪式的重要内容，丝毫不足为奇（参看《中华文史论丛》1989年第1期《论逸周书》）。

从文章看，《克殷》已是娴熟的记事文，语言简洁清晰，叙述步骤井然，重点突出，称得上一篇成功的纪实文学。明人胡揆说：“叙即位事皆于闲处着神，仿佛成王顾命（指《尚书·顾命》）及汉昌邑王时（指汉霍光受昭帝顾命）。”孙钊说：“叙事苍雅古直，策词亦简劲。”（均见《周文归》）作者大概是西周的史官，较之写同一事件的

《尚书·牧誓》，内容充实具体，语言有明显进步。

有的是历史与传说参半。如《王会》，写诸侯朝见成王的一次盛会。从会场中心写到四周，详细地记录了周王、大臣及诸侯的服饰装束，站立位置，所执物品，以及周王的车马，诸侯休息之所，乃至浴盆和医生所在，描述认真细致。较之《尚书·顾命》，语句通畅，似乎作于其后。后半篇记各地方及少数民族所贡珍禽异兽，带有不少神异色彩和古代部落传说的印记。如东夷“秽人”贡“前儿”，“若猕猴立行，声似小儿”；西戎“义渠”贡“兹白”，“若白马，锯牙，食虎豹”；“渠叟以鬪犬……能飞，食虎豹”；“西申以凤鸟。凤鸟者，戴仁、抱义、掖信”；“州靡费费（狒狒）；其形人身，反踵自笑，笑则上唇弇其目，食人”；“生生（猩猩）若黄狗，人面，能言”……这些描述很像《山海经》，但尚未真正神话化，虽有夸张但不无某些传闻根据。可见其写作在《山海经》之前，对后者有直接的影响。对于《王会》，古代评点家大为赞赏。丁宗洛说：“此篇妙在上下左右，东西南北，叙次则井井有条，敷排则历历如绘。”（《逸周书管笺》）陈琛说：“下字炼语奇处酷似《周礼》。”陈爻一说：“纪述文字，先朝内，次朝外，次外朝诸夷，终商逸事，归之画一。有开场，有铺排，有结束，炼得最净，调度得最工，尤最逸，叙事神品。”谭元春说：“‘母儿’以下，或人或物，或人物之名状材用，逸态古色，错出不穷。”陈仲衍说：“仪经（指《仪礼》）聘觐诸篇为头为骨，《山海经》为腹为色，波澜及于汤事。辞漏秦声，格裁《禹贡》。总读一过，觉冠裳佩玉，济济一堂，而皮弁种人与珍异方物，繁沓苍黄，罗列旁下。……有境有声，神理存没，精采磅礴。已是一幅奇画，何用更劳图史？”（均见《周文归》）据说唐太宗时远方诸国来朝，贡者甚众，服装诡异。颜师古请图以示后，遂作《王会图》，即取法于《逸周书·王会》篇。清人李汝珍的小说《镜花缘》，也从其中汲取素材。

属于野史传说的有《太子晋》和《殷祝》。《太子晋》写一个神童的故事：周灵王的太子晋，年方十五，而有特殊的才智，晋平公惧其即位后不利于己，派师旷去试探。经过几番谈话和互相问难之后，师旷十分佩服。又问他对舜禹等历史人物的评价和对“王侯君公”应有品德的理解，王子的回答使师旷连连称善，并且高兴得跺起脚来。

师旷连蹶其足曰：“善哉！善哉！”王子曰：“太师何举足骤？”师旷曰：“天寒足踣，是已数也。”王子曰：“请入坐。”遂敷席注瑟。师旷歌《无射》曰：“国诚宁矣，远人来观。修义经矣，好乐无荒。”乃注瑟于王子。王子歌《峤》曰：“何自南极，至于北极，绝境越国，弗愁道远。”师旷蹶然起曰：“瞑臣请归。”王子赐之四乘车四马。师旷探知，太子晋决心不作天子，并且预测他年寿不永。太子晋也预知，三年之后自己将“上宾于帝所”。后来果然应验。

文章平易流畅，与《国语·周语》所记太子晋谏灵王壅谷、洛的风格迥然不同。尤其是对话中有大量韵语，这种现象在春秋文章中少见，到战国中期才大量出现。文中说：“未有一姓而再有天下者。”这样的观念只有战国时期才会产生。但据《艺文类聚》十六《储宫部》引此篇曰：“见《春秋外传》。”（查今本《国语》无此文，可能早已失佚。）又东汉王符《潜夫论·志姓氏篇》和应劭《风俗通·正失篇》，均转录其故事梗概，前面有“幼有盛德，聪明博达，温恭敦敏”等句，文末还有“孔子闻之曰：‘惜乎！杀吾君也。’”虽然孔子的话未必可靠，但《逸周书》所记恐非全文，其故事最初可能是民间传说，春秋末已流传，后来被文人记录加工，到战国时期定稿。

文中写二人互相吟诗而且引诗。这种情况既符合《左传》中赋古诗以言志的习惯，又与《穆天子传》中周穆王与西王母自己作诗以抒情相似。《太子晋》所写两个人物，都有未卜先知的本领，都能出口成章，显然出自夸张。它的情节虽不复杂，却波澜曲折，有头有尾，

步步深入。还有戏剧性的动作和微妙的心理刻画，有富于悬念的隐语，有含蓄而彬彬有礼的答辞。……比起同样具有传奇性的《尚书·金縢篇》，有意识的创作痕迹更为明显。战国时期类似的神童故事，还有项橐七岁教孔子、甘罗十二为秦相（均见《战国策·秦策》），也许受太子晋故事的启发。有的古人指责此文“浅陋”（陈汉章《周书后案》），“尤为荒诞，体格尤卑弱不振”（谢墉《逸周书补注序》）。从今天眼光看，它其实是《逸周书》中最富于文学形象性的一篇。

《殷祝》是一个古老的传说。写汤放桀于中野，中野之民皆奔汤，桀把中野归还给汤，汤不受，说服士民归桀，中野之民不从。桀与其属 500 人徙于不齐，不齐之民奔汤。桀又徙于鲁，鲁民又奔汤。桀只好率 500 人居于南巢。汤放桀后，大会 3000 诸侯，让天子之位，3000 诸侯莫敢即位，汤乃为天子。文中的桀并不像古史所描绘的那样凶暴，似乎还有些尊重民意的自知之明。而汤也并非一心“致天之罚”，而是对桀颇为优厚，并且认为，“天下非一家之有也，有道者之有也，唯有道者理之，唯有道者纪之，唯有道者宜久处之”。这种思想不可能产生于强调“天命所归”的西周，而只能是战国时期争天下者的一种理论依据。《慎子·威德》说：“立天子以为天下，非立天下以为天子也”，“非以利一人也”。孟子主张，天下定于统一，“不嗜杀人者一之”。《六韬·文师》主张，“天下非一人之天下，乃天下之天下”，“道之所在，天下归之”。《殷祝》的思想正与其时思潮相同，其中的话很可能出自《六韬》佚文，所以贾谊《贾子·修政篇》干脆引作“师尚父曰”。朱右曾认为此文作于春秋之末，为时尚早。陈汉章认为作于周季（《周书后案》），庶几近之。吕思勉列为汉代作品（《经于解题》），未免太晚。他的根据是伏胜《尚书大传》的《汤誓》之下有这个故事，便认为是后人取伏传以补《逸周书》。比较两文之后不难发现，伏传极简括，而《殷祝》文字乃是其两倍多，可证前者是对后

者的缩写。《殷祝》中还有“阴胜阳即谓之变”，“雌胜雄即谓之乱”。这是战国阴阳家的观点，与老子守雌贵柔有所不同，可见此文的写作当在战国中期以后。

鲁迅《中国小说史略》认为《克殷》、《世俘》、《王会》、《太子晋》四篇，“记述颇多夸饰，类于传说”。特别指出《太子晋》“颇似小说家”。这是首次从文学角度肯定上述作品。今人胡念贻《〈逸周书〉的三篇小说》一文，尤其推重《王会》、《太子晋》和《殷祝》，并作了具体分析，见解是可取的。不过我以为《王会》虽有夸张但没有人物个性和故事情节，似乎只能算是一次历史活动场面的记录。

二、整齐的韵文和杂采的谣谚

《逸周书》有些文章散韵相杂甚至整篇用韵。这种现象值得从文学史方面加以考察。例如《武寤》，只有18句，72字，除最后3句外，其余皆有韵。全文如下：

王赫奋烈，八方或发。高城若地，商庶若化。约期于牧，案用师旅。商不足灭，分禱上下。王食无疆，王不食言，庶赦定宗。尹氏八士，大师三公。咸作有绩，神无不飨。王克配天，合于四海，惟乃永宁。

陈逢衡《逸周书补注》认为，“此史官颂美永清大定之辞”，即赞美武王灭商的颂歌。其中有些语词与《诗经·大雅·常武》及《周颂》相同。据说《常武》是召穆公赞美周宣王平定徐方的。两者主题相近。所以，不妨把《武寤》看做一首诗。明人卫韶孙就说它是“《周颂》之逸，其峻肃处犹带商音”（《周文归》）。其语言比《周

颂》、《常武》好懂些，也许作于它们之后。秦代李斯的泰山刻石和西汉诸碑铭，皆可能受其浸染。

《逸周书》中有十几篇显然属于兵书，全篇用韵的文章多在其中。例如《允文》篇，丁宗洛《逸周书管笺》认为题目与《六韬·文伐》相类，即以文德征伐。中心思想是讲如何秉文纪武处理战败国事宜。陈逢衡认为：它与《大明武》、《小明武》“皆太公兵法之逸文也”。全文共47句，每句皆四言，前半篇用之部韵，后半篇用鱼部韵，两句一韵，非常整齐。如：

收戎释贿，无迁厥里。官校属职，因其百吏。公货多少，振赐穷士。救瘠补病，赋均用布。命夫复服，用损扰耻。孤寡无告，获厚咸喜。

《小明武》中心思想是讲进攻的战略战术，基本上两句一韵，一韵到底，皆属鱼部。如：“凡攻之道：必得地势，以颇天时。观之以今，稽之以古。攻其逆政，毁其地阻。”“按道攻巷，无袭门户。无受货赂，攻用弓弩。”“无食六畜，无聚子女。群振若雷，造于城下，鼓行参呼，以正什伍。”胡应麟《三坟补逸》说它：“通篇皆韵，又多奇古，然不类书（《尚书》）体，类战国之书。”《大明武》也是讲进攻战术的，前半篇以四字句为主，亦有整齐的三字句，用阳部韵。后半篇全部是四字句，用鱼部韵。最后8句用支部韵。陈逢衡指出，“篇中十艺十因二节，文体不类，疑非此篇所有”。也许是摘引他书的现成文字。

先秦兵书，最早要数《司马法》，文字质朴无韵。《孙子兵法》语句大体整齐，有少量韵语。《吴子》以口语化的语录为主。新发现的《孙臆兵法》以散语为主。《尉缭子》更加散文化。《六韬》采用问对体，文字通畅，经过修饰。除《孙子兵法》外，都不像《逸周书》中

的兵书有那样多的韵语。只有《管子》差可与之类比。《管子》中言兵事者如《兵令》、《七法》皆无韵，但记学规的《弟子职》，全文四言而皆有韵，论政治的《正》篇、《四称》篇，谈哲理的《内业》篇，都是绝大部分整齐有韵，而且以四言为主。《白心》、《心术》虽然语句参差也全文有韵。《管子》上述文章，目前多数学者认为出于战国中期稷下学者之手。所以，《逸周书》上述韵文也很可能出于同期。至于其思想特征，以宣扬武德为主，提倡进攻，并且占领所得的地区，多次谈到攻城战术。这和《墨子·备城门》以下11篇之专讲守城战术明显不同。《备城门》等篇被认为是战国后期所作。《逸周书》中的兵书则可能在其前。

《逸周书·周祝》值得特别注意。它是杂采各种谣谚的集锦。数句为一节，每节押韵，各节相对独立。有的是四言，如：“故曰：肥豕必烹，甘泉必竭，直木必伐。”又见《庄子·山木》和《墨子·亲士》、《文子·符言》。所谓“故曰”，就是“古人有言”或“俗话说”的意思。又如：“二人同术，谁昭谁瞑。二虎同穴，谁死谁生。”颇类《易经》卦爻辞，显系谣谚，后来又为桓谭《新论》所引。更多的是七言，如：“叶之美也解其柯，柯之美也离其枝，枝之美也拔其本。”又见《战国策·秦策》和《韩非子·扬权》。“荣华之言后有矛，凡彼济者必不怠，观彼圣人必趣时。石有玉而伤其山，万民之患故在言。”又见《文子·符言》。还有三三七句式，如：

天为盖，地为軫，善用道者终无尽。地为軫，天为盖，善用道者终无害。

天为高，地为下（读虎），察汝躬奚为喜怒。天为古，地为久，察彼万物名于始。左名左，右名右，视彼万物数为纪。

显然是《荀子·成相》的先声。尤其是同语反复的辘轳体，正是

民间歌谣的普遍特征。

也有些很长的问句。如：“故海之大也而鱼何为可得？山之深也虎豹貔貅何为可服？人智之邃也奚为可测？跂动喙息而奚为可牧？玉石之坚也奚为可刻？阴阳之号也孰使之？牡牝之合也孰交之？”饶宗颐认为这段文字和屈原《天问》、《庄子·天运》都是就各种自然现象提出疑问，只是句法各有不同（见《选堂集林·天问文体的流变》）。

也有少数杂言韵语，如：“日之中也仄，月之望也食。威之失也阴食阳，善为国者使之有行。是彼万物必有常，国君而无道以微亡。”若稍加修饰就可以成为整齐的七言句，但作者并不追求，反而有自然流畅之美。

《周祝》的内容主要讲立身行事处世之道，道家影响较突出。陈逢衡说：“读其书者，可与涉世，可与存身，可与远害，可与尽年。通篇悉韵语，似铭似箴，直开老氏《道德》之先，匪特荀子《成相》之祖。”丁宗洛说：“此篇纵横恣肆，颇近战国风尚矣。然荀卿无其排奭，庄周无其畅茂，又何论于为坚白异同之说者。”虽然这些评语不免过誉，但此文又确实别具一格。至于作者编集作何用途，陈逢衡认为：“此周祝垂戒之语，义与《史记解》同。”即孔晁所谓左史“集取要戒之言，月朔望于王前读之”。今人方孝岳也认为，是当时巫祝采用民间通俗曲调所作训戒并念给国君听的（见《楚辞研究论文集》第157页），可备一说。

还有《王佩》篇，陈逢衡认为，“通体皆格言”，“亦杂取古书格言以垂训者”。其中“施舍在平心”一节可能取自《黄帝丹书》（见《路史·黄帝纪》）。末段“见善而怠”等句可能取自《六韬·守土》篇。虽杂取他书，却不是杂言，大部分是五言句，如：“昌大在自克，不过在数愆，不困在豫慎，见祸在未形。”“祸福在所密，利害在所近，存亡在所用，离合在出令。”也有些四言句，如：“福在受谏，基

在爱民，固在亲贤。”绝大多数句子采用“什么在于什么”的因果倒置句式，这在先秦散文中十分罕见。文章所讨论的问题基本上属于王者所应记取的经验教训。首句“王者所佩”就是这个意思。丁宗洛说：“此篇多粹精语，家国天下之道，莫不具备。”陈爻一说：“无贵无贱，可勒座右。”（《周文归》）从句式之整齐看，有别于后来的格言汇编以散语杂言为主，很可能经过收集者的统一加工。虽有相邻韵部的通押，但节奏鲜明，铿锵顿挫，排比整齐，行文畅达，与一般意义上的散文有所不同。

三、从奥涩的“文言”到平易的“白话”

先秦时期的书面语言，大致经历了四个阶段：（一）殷商和西周初期，以《尚书》为代表，词汇古奥，语法特殊，句子短促，虚词很少，语义晦涩，佶屈聱牙，可以算是上古的“文言”。（二）西周后期和春秋初期，有的文章某一部分比较古奥，另一部分较为平易，带有混合和过渡状态，这类文章多见于《逸周书》。（三）春秋后期和战国初期，以《左传》、《国语》为代表，词汇丰富，语义明白，虚词大量出现，语法规范，句子简短通畅，接近《论语》所记录的当时口语，可以称为上古“白话”。（四）战国中期以后，一些文章更通俗化、口语化，如《墨子》、《孟子》、《晏子春秋》；另一些文章句子更长，多用排比，铺陈夸饰，逐渐书面化，与口语产生距离，如《管子》、《荀子》、《韩非子》、《战国策》等。这四类不是截然分割，而是互相交叉，往往两种以上语言风格杂然并存。

《逸周书》的写作时代，上起西周初，下止战国末，因而它的文章很自然地表现出先秦书面语言各个时期的不同特征，从中可以看出

由“文言”到“白话”的发展演变轨迹。第一个时期的文章约十五六篇，最早要数《世俘》。郭沫若、顾颉刚从文字、体例、史实、制度等方面与金文、卜辞比较后，认为最可信。其内容主要记武王灭殷后回到周室，向祖宗神祇举行献俘仪式。还记录了中途狩猎所获：得麋5000多，鹿3000多。又说武王斩馘亿又10.7万多，俘获3亿多，祭祖用牲2700多头……这些数字太大，有的古人遂怀疑其可靠性。郭、顾等已有解释。当时是狩猎社会，野兽确实很多，况且武王是全军打猎。据《史记》，纣发兵70万拒武王，杀死17万，俘虏30万，并非不可能。总之，虽有夸张，但基本可信。至于文字，它比《克殷》更艰涩，头绪颇乱，技巧似不如后者熟练。

《商誓》是武王训诫商民之辞。强调天命归周，灭殷乃“致天之罚”，“商之百姓无罪，其惟一夫”，要求商民“弗反侧兴乱”，若“弗用朕命”，“予则刘灭之”。思想观点与《尚书》的《多士》、《多方》相近，某些语词几乎一样。安定商民是当时头等重要问题，所以武王一再发表训令。此文或许是《尚书》之逸篇。

《皇门》是周公告群臣之辞。丁宗洛认为，“此篇雄奇郁勃，确系周初文字”。其中有的比喻用得贴当，如说：“譬若吠犬，骄用逐禽，其犹不克有获。是人斯乃谗贼媚嫉，以不利于厥家国。譬若匹夫之有婚妻，曰予独服在寝，以自露（败）厥家。”这些话，比较生动形象，与《尚书》所记周公训辞《大诰》、《梓材》之善用譬喻正好一致。

《祭公》记祭公谋夫临死前同穆王的谈话。要求天子“汝无以嬖御固庄后，汝无以小谋败大作，汝无以嬖御士疾庄士、大夫、卿士，汝无以家相乱王室”。反复叮咛，恳切笃诚，富于感情。丁宗洛说它：“奇崛之气，奥峭之语，令人读之不厌。”祭公上述数语，后来《韩非子》转引作“《周记》曰”，已改为白话。《国语·周语》曾记祭公谋父谏穆王伐犬戎，除个别词汇稍为古雅外，已十分明畅，大概是春秋

时人所翻译。

第二个时期的文章不像西周初期作品那样较易辨认。其中有些托名文王、武王与大臣谈话，其实是后人拟作。如《小开》记文王的话，有的像《尚书》体，也有的像《左传》体。《大开武》记周公对武王，开头结尾叙事是《尚书》体，中间说理是《左传》体，清唐大沛认为属于“伪叙首尾强属之某王者”（《逸周书分编句释》）。《尝麦》记武生尝麦典礼及训辞，文体构成与《大开武》相反，记仪节的叙事部分简明易懂，完全不同于《世俘》。记言部分反而古奥近《尚书》。虽然很像西周口气，但前后风格极不协调，我以为可能是春秋初人所模拟。

比较可靠作于西东周之际的是《芮良夫》。该文开头就说：“厉王失道，芮伯陈诰，作《芮良夫》。”前后文体一致，比《尚书》明畅，比《左传》古雅，似乎介乎二者之间。如说：“民至亿兆，后一而已。寡不敌众，后其危哉！呜呼！野禽驯服于人，家畜见人而奔，非禽兽之性，实惟人民亦如之。”“以言取人，人饰其言；以行取人，人竭其行。饰言无庸，竭行有成。惟尔小子，饰言事王，实藩有徒。王貌受之，终弗获用。”这篇文章，不是文白相混的“杂体”，而是一种过渡状态的新文体。胡应麟《三坟补逸》指出：“通章俱格言轨论，而辞气绝类厉宣间，非战国时人笔也。”《国语·周语》曾记芮良夫论荣夷公专利，是典型的《国语》体，与《芮良夫》判然不同，可能是后人翻译。

春秋末战国初的文章，如《度训》、《命训》，词汇语法及思想观点均近乎《左传》中的说理文。《武称》属于兵书，称颂武德，全文十一节，条理清楚，句法颇似《左传》之《臧哀伯谏纳郟鼎》，有些观点接近《孙子兵法》。《周文归》说它，“大意不能出十三篇范围，而妙语错见，不拘一格”。

《作雒》属于记叙文，记周公筑成周前后经过及城邑规模、各种建筑等等。文字具体详明，描述清晰可睹，与周初《世俘》之艰涩古奥大不相同，与《王会》之夸饰神异也迥然有别。卫邵孙说：“自弭殷乱至作成周后，许大典礼，约略叙来，不满四百字，而其间之曲折次第，靡不毕具。”陈爻一说：“又妙在不用险字诡句，而姿态腴溢。”（均见《周文归》）当是周室东迁后史官所追记，目的是进一步论证都成周的重要性。

《籒匡》属于经济论文。丁宗洛说：“通篇有备荒之策，有救荒之政，汉唐以来贤君相之所筹备者，皆莫能外也。”“通篇平列四段”，前整后散，“左氏文法往往如此”。其中按年成丰歉采取不同节约措施，与《墨子·七患》相同，从文字看，《七患》当在其后。《文传》亦谈经济问题，主张田猎以时，地尽其用，商贾工农各尽其能，强调积谷防饥，明乎开塞禁舍等等。其中“国无兼年之食，遇天饥，百姓非其有也”，《墨子·七患》引作“《周书》曰”，可见在其前。但文中已有“霸”字，所以又不得早于春秋。其思想与语言均与《左传》“臧僖伯谏观鱼”、《国语》“里革断罟”相近。陈仲衍称赞此文：“一章三段，只竭地力一意耳。首条其事，次危其诚，末畅其理，错错落落，不见畦境，而条理划然。”（《周文归》）是春秋后期文章中成功之作。

战国中期以后的文章，可举《官人》、《史记》、《武纪》为代表。篇幅比较长，句子长短不一，排比较多，而且富于变化，语气词、连接词、转折词，用得越来越频繁，分析论证更为周详严密。而见之于《左传》、《国语》之春秋后期说理文，则句子较短，虽有排比但以四言为主，较为板直，语气词多用于对话，大段议论时反而少见。这是两个时期文章的大致区别。至于内容，上述几篇都具有明显的战国特征。

《官人》篇亦见《大戴礼记》，题作《文王官人》。托名周公对文王问，谈如何考察识别人才，提出“六征”：“观诚、考志、视声、观色、观隐、揆德。”以察言观气为贯穿全文的基本原则，足见受到孟子“知言”“养气”的启发。有些句子与《庄子·列御寇》微似（如“醉之以酒以观其恭，从之以色以观其常”）。还有些话与《六韬·选将》之“八征”相近。虽然是要手腕，但总的看来，比起韩非所主张的君主御臣之“七术”、“六微”、设圈套、搞跟踪，要合情合理一些。其写作水平很高，胡揆说它：“于文格则不羈，于置想则不测，岂近代人手笔？”钟惺说：“其深文刻峭，有绝类吃公于（指韩非）者。”陈爻一说：“截然六段中，各有小段，变动不居，亦复杂複时见，故其文颇近今而异贗鼎。”

《史记》列举了28个国家和部族之所以灭亡的教训。有的不见于其他典籍，史料价值很高。条贯清晰，概念准确，与《韩非子·亡征》列举47种亡国之征章法相似，只是后者没有举例。《武纪》是《逸周书》中兵书的压卷，思想和文字都带有兼容各家的特点。丁宗洛说：“此篇以武为名，却非专言武事，大都持盈保泰之旨居多。”又“与孟子策滕仿佛”。“较《武称》诸篇尤为正大。”“通篇月朗风柔，澄波涟漪，在全书中另是一种笔致。”

此外，《职方》似《尚书·禹贡》、《周礼·夏官》，《明堂》近《考工记》，《器服》类《仪礼》，都可以肯定是战国中期以后文字。

《逸周书》各个时期的文章，有一个共同特点是，爱以数字概括所述观点而后条分缕析，有如今之所谓提纲。如《大武》，先列总纲：“武有七制：政、攻、侵、伐、阵、战、斗。”以下再分目：“政有九因：因有四戚五和。攻有九开：开有四凶五良。侵有七酌：酌有四聚三敛。伐有七机：机有四时三兴。阵有七耒：耒有三哀四赦。战有十一振：振有六厉五卫。斗有十一客：客有六广五虞。”再下则分别讲什

么是四戚、五和等等。大小共三个层次。《文政》是政治论纲，列举九个“九”。《小开武》是哲学论纲，讲三极、四察、七顺、九纪。……这种写法，《左传》、《国语》、《孙子兵法》中偶尔可见，而战国后期的《韩非子》、《吕氏春秋》越来越多。到西汉董仲舒作《春秋繁露》，不但用数字概括社会问题，而且把自然现象也数字化，并与政治伦理等相配合，组成了一个神秘的数字体系。这种方法产生和发展的原因何在？《逸周书》在其形成过程中起了什么作用？尚有待进一步研究。

（原载《文史哲》1991年第3期）

离别之痛：《离骚》的意旨与篇题

姚小鸥

关于《离骚》的篇题之意，自司马迁《史记·屈原贾生列传》以来，众说纷纭。本文考校诸说得失，在分析《离骚》全篇意旨的基础上，申抒己见，其说或与前贤今人互有异同，希望得到方家的指正。

一

据现存文献，最早对《离骚》进行解题的是司马迁，他在《史记·屈原贾生列传》中说：

屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思，而作《离骚》。离骚者，犹离忧也。……屈平正道直行，竭忠尽智以事其君，谗人间之，可谓穷矣。信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也。

《屈原列传》详细分析了《离骚》的创作契机，肯定其为发愤之作。其以“离忧”释“离骚”，是对《离骚》题意的最早解说，为《离骚》题解定下了“忧”“怨”的基调。但司马迁对“离”“忧”二字的具体内涵未作进一步的明确指陈，为理解“离骚”一语的内涵留

下了巨大的空间，造成后世异说纷纭。我们将其中影响较大者归为以下六类：

（一）“遭忧”说

班固《离骚赞序》云：

屈原以忠信见疑，忧愁幽思而作《离骚》。离，犹遭也；骚，忧也。明己遭忧作辞也。

班说影响颇广，古人颜师古、朱熹、钱澄之，今人朱季海、聂石樵、姜书阁、金开诚等多赞同之。《汉书·贾谊传》颜师古注：

离，遭也。忧动曰骚。遭忧而作此辞。

清人钱澄之曰：

离为遭，骚为扰动。扰者，屈原以忠被谗，志不忘君，心烦意乱，去住不宁，故曰骚也。^①

将“离”训为“遭”，在屈作中多有其例，如“离尤”、“离殃”等，且《离骚》实为遭忧后而作，故赞同此说者甚众。但班氏此说于《离骚》文本的独特意旨尚有未得，故于其篇题的解说不能十分服帖。正如明人汪瑗所论：

若谓明己遭忧而作此辞，则二十五篇为遭忧之所作者多矣，而总称之为《离骚》可矣，又奚必篇各有题名乎？^②

^① 钱澄之：《屈赋精释》，黄山书社1995年版，第117页。

^② 游国恩：《离骚纂义》，中华书局1980年版，第4页。

(二) “别愁”说

王逸《楚辞章句》云：

离，别也；骚，愁也；言己放逐离别，中心愁思。

此解与“遭忧”说分庭抗礼。宋项安世，明汪瑗，清蒋骥、屈复，今人陈子展、熊任望等多宗之。项安世根据《国语·楚语》“德义不行，则迩者骚离，而远者距违”及韦昭注，指出“盖楚人之语自古如此，屈原《离骚》必是以离畔为愁而赋之”^①。汪瑗、蒋骥等据篇内“余既不难夫离别兮，伤灵修之数化”一句，首肯王逸的训解。顾成天发挥孝子忠臣之义，述《离骚》命名之因：“惟其不忍离而不得不离，无所控诉，作此以告天下后世，明臣道之变，故以离名篇。”^②另外，钱钟书先生认为：“‘离骚’一词，有类人名之‘弃疾’、‘去病’或诗题之‘遣愁’、‘送穷’；盖‘离’者，分阔之谓，欲摆脱忧愁而遁避之，与‘愁’告‘别’，非因‘别’生‘愁’。”^③钱说是在认同“离骚”训为“别愁”的前提下立论，姑且归为此类。

以“别”释“离”，从字义训诂来说，本为正解。然王逸又以“放逐离别”引申其义，反有画蛇添足之嫌，其说并不契合《离骚》抒情主人公在对待去留问题中所表现的主动取舍精神和内心挣扎状态。钱钟书先生之说虽新颖独特，但“别愁”连言传统上已有固定的内涵，又其以汉晋以下文人心理拟测先秦士人心态，与屈原之人格、《离骚》之旨不甚相合。

① 游国恩：《离骚纂义》，第4页。

② 同上，第5页。

③ 钱钟书：《管锥编》第2册，中华书局1979年版，第583页。

(三) “隔骚”说

戴震《屈赋音义》曰：

离，犹隔也；骚者，动扰有声之谓。盖遭谗放逐，幽忧而有言，故以《离骚》名篇。^①

刘永济先生力尊此说，并结合对《离骚》创作时间的考定，将戴氏“遭谗放逐”改为“遭谗间阻”。文怀沙先生也认为“离”即“离间”，《离骚》是写谗邪离间的忧愁幽思^②。此说实际上糅合了“遭忧”、“别愁”二说，似是实非。谗邪离间而怀王疏屈原，的确是造成屈原生存困境的重要因素，但以“隔”释“遭谗放逐”，似属勉强，而“离间”乃合成词，古人多以“间”字表此意，如《左传·桓公六年》斗伯比向楚子陈述伐随战术曰：“以武临之，彼则惧而协以谋我，故难间也。”杨伯峻注：“间，今言离间。”^③

(四) “抒忧”说

今人杨柳桥先生力主此说，他根据司马迁《屈原列传》相关记载，断定“屈原作《离骚》是发抒忧国之思的”。他结合对《史记·老子韩非列传》“善属书、离辞、指事、类情”，《大戴礼记·公冠篇》“陛下离显先帝之光耀”等句及其注释的分析，认为“离”是“摘”字假借，训为“舒”，“离骚”即是“抒忧”^④。此说为杨氏独创，可

① 游国恩：《离骚纂义》。

② 文怀沙：《屈原离骚今绎》附录二，中华书局1962年版。

③ 杨伯峻：《春秋左传注（修订本）》第1册，中华书局1990年版，第110页。

④ 杨柳桥：《离骚》解题，杨金鼎：《楚辞研究论文选》，湖北人民出版社1985年版。

与《哀郢》篇中“聊以舒吾忧心”相应合。此说为龚维英、李星、张玉玲等发挥申述。但“离”假借为“摛”在屈原作品中缺乏内证，且无法用来解释相似语境下的“骚离”一语中的“离”字。另外，此说在对《离骚》文意独特性表述方面的缺陷与“遭忧”说相类。

以上四说主要分歧在对“离”字的训诂和理解上。游国恩先生则以“古曲”说为解，提出“离骚”二字不应该拆字析义，他说：

我以为《离骚》可能本是楚国一种歌曲的名称，其意义则与“牢骚”二字相同。《楚辞·大招》有“伏羲驾辩，楚劳商只”之文，王逸注云：“驾辩，劳商，皆曲名也。”“劳商”与“离骚”为双声字，或即同声而异名。西汉末年，赋家扬雄曾模仿屈原《九章》自《惜诵》以下至《怀沙》一卷，名曰《畔牢愁》。“牢”“愁”为迭韵字，韦昭解为“牢骚”。……所以“牢愁”“牢骚”和“离骚”三个名词在音韵上是双声迭韵的关系，可以互通转。……“离骚”二字是不应该拆开来讲的。^①

游氏此论影响甚大，当代学者马茂元、袁梅等多奉此解，而姜亮夫、黄灵庚等皆由此各持一论并加以发挥。

(五) “牢骚”说

姜亮夫据《汉书》对扬雄《畔牢愁》的记载及韦昭注云：

牢骚亦即离骚声转，今常语也，谓心中不平之意。声转为落索……古复辅之声，后世或有遗夺，故迭韵之变忧陶，骚陶同浊声之迭韵也……萧豪与尤幽相邻，故声转为忧愁，为懊丧，皆今

^① 游国恩：《屈原作品介绍》，《游国恩学术论文集》，中华书局1999年版，第213页。

常语，而以训诂字书之者也。^①

詹安泰亦以楚语方言为说，认为“离骚”是后来一般意义上的“牢骚”^②。“离骚”与“牢骚”虽在音理上有音转的可能，但从声转、迭韵关系推衍出“离骚”即“牢骚”，变转极繁。且此解与《离骚》文本所表现的主要思想倾向不相吻合。其持论所据之扬雄《畔牢愁》，实依《惜诵》以下至《怀沙》一卷而非《离骚》而作，“牢愁”亦非扬雄对《离骚》题意的概括。

(六) “古曲”说

游国恩先生关于“离骚”即“劳商”转音的臆测，今人多不认同^③。但“古曲”说本身却得到不少人的信从，后学者纷纷从方言、民俗、神话等角度切入，对“离骚”进行曲名定位，而对其曲意则莫衷一是。何国治先生以“骚”为楚方言语词，意为“歌曲”，其根据是“今苗语中仍称歌曲为骚”。又据《尔雅·释乐》“大琴谓之离”句及邢昺注，结合对《离骚》音乐体制的分析，断定“离骚是用大琴伴奏的楚国长篇声乐套曲”^④。萧兵先生从楚俗图腾崇拜入手，考证“离”即《山海经》中“璃朱”——楚人崇拜的太阳神鸟，认为“《离骚》的最古义便可能是太阳神鸟的悲歌”^⑤。黄灵庚先生由此说出发，论证“骚”“箫”通用，“离骚”即“离箫”，是咏颂大舜功德

① 姜亮夫：《屈原赋校注》，人民文学出版社1957年版，第2—3页。

② 詹安泰：《离骚笺疏》，河北人民出版社1981年版，第252页。

③ 熊任望：《楚辞探综》，河北大学出版社2000年版。

④ 何国治：《〈离骚〉题义及其语言的音乐美》，《暨南学报》1996年第1期，第106—113页。

⑤ 萧兵：《楚辞的文化破译》，湖北人民出版社1991年版，第185页。

之乐，是有虞氏的图腾之歌。^①

以上三论注重从音乐、民俗等角度对《离骚》题意进行探索。但在文字训诂上，释“骚”为“歌曲”，缺乏足够的故训依据，苗语与楚语的渊源关系也无可靠的证明。以“大琴”“离朱”解“离”字，所持均为孤证，难成定论。

综观以上诸家对《离骚》题意的解说，或有所据，亦间有所得，但整体上皆未能密合《离骚》文意，文字训诂亦皆有一定的窒碍。我们认为：要探寻《离骚》命题本意所在，必须立足于文本分析，结合对书面楚语性质的剖析，对“离骚”一词进行正确训诂，以求索得《离骚》题意的正解。

二

战国时代百家争鸣、诸子横议的文化氛围为“发愤以抒情”的文学自觉的到来提供了契机。南楚巫风文化孕育的独特的原始艺术思维，是自觉艺术创造萌生的沃土。屈原以其才华和人格成为实践这一艺术史上历史性飞跃的第一人。《离骚》作为屈原的代表作，它显示了抒情主人公对自我生命价值的执著以及与溷浊现实之间的格格不入而产生的悲剧情怀，在中国文学史上第一次凸现了完整的独立人格。解析其意旨是理解《离骚》篇题的前提。

从文本分析来看，《离骚》全篇始终凸现抒情主人公决计去留之际动荡不安的心理状态。全文可以女嬃之詈界分为两大部分。前半部分以内心

^① 黄灵庚：《〈离骚〉：生与死的交响曲》，《中国诗歌研究》第2辑，中华书局2004年版，第192—213页。

独白的形式在骚体特定的象征体系中娓娓叙其现实境遇：显赫的世系，高洁的品行，追步前王的远大抱负，思君忧国的忠诚。由此铸造的理想人格却在现实中陷入种种困顿：灵修“数化”“浩荡”，党人纷争构难，众芳污秽从俗，时光易逝难再。在溷浊现世与理想人格之间不可调和的冲突中，抒情主人公毅然选择了“退将复修吾初服”，以退隐来保持人格独立。“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”，足见其保守节操意志之坚定。至此，正如汪瑗所评：“篇首至此，当一气讲下……而所谓‘离骚’之意已略尽矣。下文不过设为女嬃之詈、重华之陈、灵氛巫咸之占，而反复推衍其好修之美、远游之兴耳。”^①

如果说前半部分以铺叙现实困境来说明抒情主人公“离”意之初定，那么后半部分就在历史追问、神话漫游中展示其“骚”心之忡忡。这集中表现在抒情主人公两次心理失衡上。下半部分以“女嬃之婵媛兮，申申其詈余”开端，乃幻设之笔，托言女嬃来表现屈原的内心矛盾：是坚持操守（好修）还是与世浮沉（从俗）。这是第一次心理失衡。于是抒情主人公“依前圣以节中”、“就重华而陈辞”。世俗对自己独立操守的责难，使他内心纷动不平，故以超时空的艺术方式向神明和先王倾诉，在抒情中回顾历史上的兴衰治乱，得出“夫孰非义而可用兮，孰非善而可服”的结论，即只有以“义”“善”为准则进行人格修养，才会得到圣王的“服”“用”。这实际上是依照历史理性来坚定自己好修的信念——“陆余身而危死兮，览余初其犹未悔”。在历史回顾中通古今之变后，抒情主人公“得此中正”，既而“溘埃风余上征”。朱熹《楚辞集注》曰：“此言跪而敷衽，以陈如上之词于舜，而耿然自觉，吾心已得此中正之道，上与天通，无所间隔，所以埃风忽起，而余遂乘龙跨凤以上征也。”^②于此，“路漫漫其修远兮，

^① 游国恩：《离骚纂义》，第180页。

^② 同上，第250页。

吾将上下而求索”，抒情主人公开始了“究天人之际”的精神漫游。

然而，叩阊阖遭拒，求下女未成，“闺中既已邃远兮，哲王又不寤”，诗人内心在“前人不可及，今人不可与”的现实困顿中再一次失衡，唯一的选择只有“远逝以自疏”。在排场煊赫的飞升中，“神高驰之邈邈”，痛苦的心灵得到了暂时的“娱乐”。尽管“临睨夫旧乡”的一瞥，曾勾起了抒情主人公深沉的眷恋之情，但在“国无人莫我知”、“既莫足与为美政”的情况下，诗篇的抒情主人公最终选择了“从彭咸之所居”。

那么，“从彭咸之所居”在这里意味着什么呢？这正是治《骚》者争论不已的疑难之一。绝大多数论者都倾向于王逸注“将自沉汨渊，从彭咸而居处也”，亦即认为屈原决计以死殉国。至宋代始有异议^①，明汪瑗则独标彭咸遁隐之说，以证《离骚》非屈原之绝命辞。今人持论，从材料及论证方面都未超出前人成说。我们认为将论屈原之志，必考彭咸其人。彭咸不见于先秦其他典籍，只有结合彭咸在楚辞作品中出现的具体语境，考察其意象所指才能进行考证，这一点我们将撰专文论述。在这里我们愿意指出：彭咸作为与“三五”并提的圣人仪象，在屈原心中已经被神化，具有超越现实苦难并追求人格认同的精神指向。具体到本文“从彭咸之所居”的意旨，从文势上说它应该是之前“神自游”的最终落脚点。关于这一点，闻一多先生援引《九章·悲回风》中相关语句，有所论述：

上言“托彭咸之所居”，下即继以上高岩，据霓巅，搃虹扞天，吸露漱霜，与夫依风穴，冯昆仑云云，是彭咸所居乃在天

^① 宋周密《三高亭记改本》：“然（尝独怪）屈平既（渊潜以）从彭咸，而桂丛之赋犹召隐士（淮南小山犹为作隐士之赋）疑若幽隐处林薄，不死而仙。况如三君蝉蜕得全于天者。”见《齐东野语》卷十六，四库全书本。

上。本篇“从彭咸之所居”当承上文“陟升（大）皇”而言，大皇即天也。^①

那么，“从彭咸之所居”与“神游”一脉相承，具有象征意义，仍然表示着屈原“适彼乐土”之“离”的意向。

《离骚》在历史回顾与神话幻象交织叙事的框架中展开戏剧性情境，铺叙心路历程，其语境多重交错，情节跌宕起伏，可称得上是一首宏丽奇谲的心灵史诗。因此，对其意象的理解就不能简单地比附于屈原的生平事迹，而应在知人论世的基础上剖析其文学象征意义。《离骚》之“离”也应作如是观。综论《离骚》意旨，可知它并非是王逸辈所指实的“放逐离别”。因为放逐离别是由客观情势所定，没有主观选择的可能，也没有内心挣扎的必要，这显然与《离骚》全篇所展现的屈原缱绻难安的心灵波动不合。《离骚》作于屈原初被怀王疏远之时，这是大多数治《骚》者的共识。其时，面对政治生涯中的重大挫折，他对自己的进退之计应该有过一番彷徨与反省。《离骚》抒情主人公在“适彼乐土”与“怀乎故宇”之间徘徊犹豫的心灵悸动正是这一时期屈原进退维谷矛盾思想的曲折反映。另外，《离骚》之“离”意又与屈原“好修”的人格理想相联系，“从彭咸之所居”就是要保持其“好修”的独立人格。从这个意义上说，“离”不等于消极避世，而是中国早期士人面临社会价值判断紊乱所能选择的价值取向，这正是《离骚》震撼历代士人之心并引起他们长久喟叹效仿的原因所在。而其缠绵悱恻又在于它艺术地反映了抒情主人公歧路彷徨之际动荡不安的心理状态：郁结、扰动、犹豫……正所谓“志不忘君，心烦意乱，去住不宁，故曰‘骚’也”^②。

① 闻一多：《闻一多全集》第5卷，湖北人民出版社1994年版，第337页。

② 钱澄之：《屈赋精释》，第117页。

三

在学术史上关于《离骚》的题解，有部分学者据扬雄《方言》，认为“离骚”系楚方言语词。这种认识导源于宋人的楚辞观念，黄伯思云：“盖屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之‘楚辞’。”^① 项安世、王应麟皆以《国语·楚语》伍举之言（已见上引）为证，认为“盖楚人之语，自古如此”，“伍举所谓骚离，屈原所谓离骚，皆楚言也”。他们勾稽出与“离骚”使用语境相近、语素相同的“骚离”一词，对“离骚”一语的训释很有启发意义。但笼统地断之以楚言，忽略了“离骚”与“骚离”两词的内涵差异。后学者又从楚语方言中迂曲求解，其结论往往令人难以置信。这些都是对战国时期楚语方言与中原雅言关系缺乏正确认识的表现。

楚语与中原雅言的确存在差异。《左传·庄公二十八年》楚军“以车六百乘伐郑”，已攻入外城，郑人内城门大开，楚人恐有埋伏，急“楚言而出”。《孟子·滕文公下》中孟子举“齐傅楚咻”为例，证齐楚之语大异。而楚言语词也屡屡出现在先秦文献中。据张正明先生统计，经传所载春秋时期楚语的词汇，有“莫敖”、“荆尸”、“垓皇”、“梦”、“俗”、“子菟”、“班”等不足十数。经张先生考证，其中还掺杂着楚地土著巴语、近邻扬越语的影响^②。李翘《屈宋方言考》共考释楚方言语词68个，分为名物字（34个）、形容词（12个）、动作字（15个）、状况字（5个）、语词（2个）^③。尽管这些楚言语词与相应的中原雅言语词并不存在字面意义对应关系，仅从字面上难以

① 游国恩：《离骚纂义》，第2页。

② 张正明：《楚文化史》，上海人民出版社1987年版，第99页。

③ 李翘：《屈宋方言考》，洪湛侯：《楚辞要籍解题》，湖北人民出版社1985年版，第287—290页。

理解，但在一定的上下文中又可以明晓其所指，主要原因就在于它们的使用是在雅言语法规范下与雅言语词共同进行的。楚辞作品虽是地域文学的典范，但其大意粲然，莫不归因于此。足见书面楚语与中原雅言关系相当接近，这一点和同一时期的越语与中原雅言关系相比则更明显，《说苑·善说》篇中关于“越人歌”的记载就是最好的例证。该篇载，楚大夫庄辛引“越人歌”说襄成君，其歌辞为：

滥兮舂草滥予昌桡泽予昌州州惓州焉乎秦胥胥纒予乎昭漘秦
逾渗悵随河湖。

这篇歌辞译为楚国通用语为：“今夕何夕兮拏舟中流，今日何日兮得与王子同舟，蒙羞被好兮不訾诟耻，心几顽而不绝兮得知王子，山有木兮木有枝，心说君兮君不知。”《越人歌》“歌辞是用通行文字记越语之音”，类似的情况还见诸春秋战国之际的越器“能原罇”和“之利”残片铭文中。^①而同篇中“楚说”之后的《越人歌》，除了语词的点缀、声调的悠长外，其与雅言创作并没有实质性差异。这一事实对我们分析楚辞的语言特质具有重要参考价值。

楚言书面语何以与中原雅言无本质区别？其中原因，必须从楚人的族属渊源及春秋战国特殊的时代背景中探寻。从族系来看，据《史记·楚世家》、《国语·郑语》等史料记载，楚人是祝融的后裔，其先祖季连是祝融八姓之一。经今人考证，楚人曾活动于中原地区。^②楚语与中原语系存在着渊源关系，尽管以后楚世居南蛮之域，但一直与中原地区保持密切联系，深受中原文化影响。《左传》、《国语》、《战国策》等相关记载足以证明当时楚国贵族阶层精通雅言。

① 李学勤：《论“能原罇”》，《重写学术史》，河北教育出版社2002年版，第384—389页。

② 杨公骥：《中国文学》第1分册，吉林人民出版社1980年版，第490—501页。

从特定的时代背景来看，春秋时楚国开始逐鹿中原，其势力范围逐渐扩大，楚文化流布更广。李学勤先生指出：“楚文化的扩展，是东周时代的一件大事。……到了战国之世，楚文化先是向南大大发展。随后由于楚国政治中心的东移，又向东扩张，进入长江下游以至今山东省境。”^①这样，“在语言上，楚人也起着联系东西南北以及融合华夏蛮夷的作用”^②。同时，值得一提的是，作为一种经典文化的载体，周王室衰落以后，雅言在书面创作中的规范作用仍然顽强地存在着。关于这一点，我们在《〈诗经〉三颂与先秦礼乐文化》中曾有所论及，在该书中我们曾经指出：“作为华夏民族特征之一存在并作为华夏民族成员间的重要系连手段，雅言在先秦时期的权威性并不因周王室的衰落而消失。……而在王权衰落以至逐渐消亡的春秋战国时期，作为经典文献的诵读解说标准和传统文体的创作规范，雅言将各方言统系于同一民族共同语言体系之中，从而在文化上发挥其对华夏民族的重要维系作用。”^③

综上所述，我们可以得出如下结论：尽管楚语在战国时代作为具有鲜明特色的方言存在是不争的事实，但由于楚国与中原地区的历史渊源以及长期密切交流，在楚国的书面语言中并没有形成独立的与中原雅言语系迥异的语法规范和词汇系统。随着楚文化圈的扩大，楚语逐渐与中原地区的主流方言加深融合，并最终对汉代中原地区的主流方言产生影响。

具体到“离骚”一语，我们还要结合战国时期语言的发展状况来分析。尽管其时语言中的词汇有很大发展，双音词的增多甚为明显。

① 李学勤：《东周与秦代文明（增订本）》，文物出版社1991年版，第12页。

② 李学勤：《李学勤集》，黑龙江教育出版社1989年版，第74—81页。

③ 姚小鸥：《〈诗经〉三颂与先秦礼乐文化》，北京广播学院出版社2000年版，第211页。

但是此时同义或近义单音词的合成才是产生双音词（专有名词除外）的主要方式，从《左传》到《孟子》等传世文献中皆有明证，如“道路”、“商贾”、“寇雠”、“树艺”、“周旋”等。^①以此核之，又鉴于“离骚”不二见于同时代其他典籍，且另有“骚离”一语，我们认为“离骚”在战国时并不是一个具有固定内涵的双音词，而是由“离”“骚”两个单音词组合成的篇名，如“哀郢”“抽思”之类。对它的解释，既要考虑“离”“骚”两字的单独含义，又要联系具体语境。即如“骚离”一词，钱钟书先生在《管锥编·楚辞洪兴祖补注》中已有辨析：

“骚离”与“距违”对文，则“骚”如《诗·大雅·常武》“绎骚”之“骚”，谓扰动耳。伍举承言之曰：“施令德于远近，而小大安之也；若敛民利以成其私欲，使民蒿焉而忘其安乐而有远心。”是“骚”即“不安”，“骚离”即动荡涣散。^②

钱先生对“骚”字的释义同样适于对“离骚”一语的解说。

对“离骚”中的“离”字，历史上不少学者倾向于王逸说。清屈复《楚辞新注》：“此篇有‘余既不难乎离别兮’，则‘离骚’者，离别之忧也。”今人董运庭又加以说明：“所谓‘离别之忧’，并不是说已经去国离乡，而是面临离别的前景发愁生忧，是写欲去不忍，欲去不能的内心苦闷与挣扎。”^③可见，“离”字应训为“别”，意为离去远逝。至于“骚”字，司马迁、班固训为“忧”，实为统言之。其中原由，颜师古、钱澄之相关训释中已有提及，《说文》“骚”字条下段

① 周祖谟：《汉语发展的历史》，《文字音韵训诂论集》，北京大学出版社2000年版。

② 钱钟书：《管锥编》第2册，第582页。

③ 董运庭：《论〈离骚〉中的三次“遨游”与屈原的“路”》，中国屈原学会：《中国楚辞学》第1辑，学苑出版社2002年版，第140页。

玉裁注则直接析言之：

《屈原列传》曰：“离骚者，犹离忧也。”此于“骚”古音与“忧”同部得之。“骚”本不训“忧”，而扰动则生忧，故曰犹。

可见，“忧”并非“骚”字本义。《说文》：“骚，摩马也。”段注：“人曰搔，马曰骚，其意一也。摩马，如今人之刷马，引申之义为骚动。”“骚”字在经典文献中多训此引申义。《诗经·大雅·常武》中“徐方绎骚”，毛传：“骚，动也。”又《礼记·檀弓上》“故骚骚尔则野”，郑玄注：“骚骚，谓大疾。”敬而不中礼谓之野，举止急遽过度便流于野，“骚骚尔”即纷动不止之貌，可用来形容人们内心混乱郁结的不平衡状态。刘向《九叹》中的“骚”字就具有这样的意义内涵：

欲酌醴以娱忧兮，蹇骚骚而不释。（《九叹·远逝》）

聊假日以须臾兮，何骚骚而自故。（《九叹·远游》）

“离骚”之“骚”亦当作如是解。这一点前代学者早有所论：

然则曷骚也？曰：衷不平也。〔（明）陆时雍《楚辞疏·自序》〕

骚之言骚屑，骚扰也。绪不可断，势不可静，百端交集于其间，则《离骚》之所以为名也。〔（明）黄文焕《楚辞听直》〕

三论可谓深得“骚”旨。

需要补充的是，从这个意义上说，“骚”字可训为“忧”。此“忧”即《抽思》中“伤余心之忧忧”之“忧”^①。“忧”字又见于

① 今本《说文》中无“忧”字。“心”部“忧”（不同于今简化为“忧”的“憂”）字训为“心动也”，与其义相近。而“忧”字不见诸先秦典籍，疑“忧”“忧”为异体字。

《诗经·陈风·月出》：“舒忧受兮，劳心忧兮”，《毛传》：“忧，于久切，舒貌。”此训于文意难通，朱熹《诗集传》改释为“忧也”，似稍贴文意，而与其联绵字之本质尚有未达。《九章·抽思》“伤余心之慢慢”，王逸注：“忧，痛貌也。”大致不误，然犹未尽意。我们联系所引诗句的上下文意，试析言之。《月出》共三章，反复吟咏倾慕月下美人之幽思。“窈纠”“忧爱”“夭绍”与“窈窕”为同族联绵字。本为描写人外貌，但其不同变体的用字，说明诗篇兼以之摹状人内心郁结、盘曲之忧思，与下文所言“劳心悄兮”、“劳心慄兮”、“劳心惨兮”正相映照。“慄”字实为“骚”字之正体。联系《抽思》篇则体现得更明显：

心郁郁之忧思兮，独永叹兮增伤。思蹇产之不释兮，曼遭夜之方长。悲秋风之动容兮，何回极之浮浮。数惟荪之多怒兮，伤余心之慢慢。

“余心之慢慢”所表达的形象就是“心郁郁之忧思”。可见，内心思绪纷郁、诘曲为“慢”，亦即“忧”之愤郁貌。而在刘向《九叹·远逝》“欲酌醴卧娱忧兮，蹇骚骚而不释”中“骚”亦有忧思郁结之意。“慢”音从“忧”，古音也在三部，故可与“骚”音近为训。另外，“慢”与“忧”意义亦有关联，此“忧”实为古“慢”之假借。从这个角度来看，司马迁“离骚者，犹离忧也”的解释，也确有所本。

总之，结合《离骚》文本分析，汲取历代学者的训诂成果，我们可以为“离骚”作这样的解释：离，别也，即远逝；骚，忧也，即悸动。“离骚”描述了屈原决计远逝自疏、即将离别故国时的心灵悸痛，简言之则为“离别之痛”也。

《史记》的思想性与艺术性

高 亨

司马迁是我国历史上一位伟大的史学家兼文学家。他所作的《史记》是我们民族文化创作中一个光辉成就，是我们祖国文化遗产中一部优秀作品，在我国史学史上文学史上都占有崇高的地位。虽然由于司马迁受当时历史条件的局限，在《史记》里表现出一些缺点，那些缺点是应该批判，而并不足以贬低它的价值。我们今天纪念司马迁，对于《史记》指出它的社会意义，给予它以正确的评价，让这位历史上的伟大史学家兼文学家及其作品，在我们新文化的创造上也起着应有的积极作用，这是非常必要的。

自新中国成立以来，关于介绍讨论司马迁和《史记》的作品数量还不算多。这些作品，对于司马迁和《史记》从许多方面或作概括性的叙述，或作深入的探讨，都值得我们重视。可是《史记》是一部巨著，具有非常丰富的内容，无疑地进一步的研究，还有待于学者们的努力。我对于《史记》未曾下过深刻的工夫，认识是很肤浅的。但是在祖国有计划地进行社会主义建设的今天，在新文化蓬蓬勃勃向前发展的今天，在整理文化遗产工作已经逐渐展开的今天，在纪念我们伟大的史学家兼文学家司马迁的今天，在充满新气象处处使人兴奋的今天，我也就不量力、不藏拙，来写这篇文章了。这篇文章的题目虽然是“《史记》的思想性与艺术性”，但只是提出几个重点，加以叙述，其中自不免有错误的地方，希望读者指正！

一、《史记》的思想性的两个重点

司马迁的《史记》并不是单纯的历史记录，乃是现实主义的辉煌巨大的一部杰作。它反映出三千年间的经济基础的发展，反映出三千年间政治文化的演进，反映出三千年间社会上种种矛盾与斗争，刻画出三千年间社会上各阶级及其阶层人物的活动。作者司马迁已经能够或详或略地涉及社会的全面，而不是专写帝王将相作“起居注”和“升官图”。他已经能够或隐或显地提示社会的本质，而不是专为最高统治阶层作“朝报”。而且他在史料的选择上，有他的取舍标准，在事迹的叙述上，有他的是非尺度，在人物的刻画上，寄托着他的褒贬，流露出他的爱憎，也提出他的批评；因而在《史记》中表现出他的丰富思想和强烈情感。自今天看来，这部书有些不够的地方，有些落后成分，但就它的整体来说，是具有充分的、多方面的进步意义；而且继承发扬了我国的现实主义的传统精神。它的思想性是比较强的，有许多值得表扬的地方。现在择出下列两个重点说一说。

(一)《史记》中的爱国主义思想

我们祖国在司马迁以前，已经出现了许多具有爱国主义思想的英雄人物。司马迁叙述这些英雄人物都是怀着敬意与热爱，给予了适当的评价，现在举几个例子。

1. 司马迁在屈原传里对于伟大诗人屈原的崇高品质，大力地加以赞扬，他说屈原“虽与日月争光可也”。对于屈原的被放与自沉，抱着无限的悲哀，他说：“余读离骚、天问、招魂、哀郢悲其志，适长沙，观屈原所自沉渊，未尝不流涕，想见其为人。”这就显示他对于

屈原的崇拜和热爱。他崇拜屈原、热爱屈原在哪一点呢？这个问题我们不能单纯地片面地加以理解，但主要方面是因为屈原是一个爱国的诗人。关于这一点，司马迁已经很明确告诉我们，他说：“屈原虽放逐，睠顾楚国，系心怀王，不忘欲反，冀幸君之一悟，俗之一改也。其存君与国而欲反覆之、一篇之中三致志焉。”可见司马迁已经认识到屈原所以坚决地和恶势力斗争决不妥协，所以两次被放，所以穷困愁苦，所以写出许多诗歌，所以自沉汨罗江，完全是为了楚国和楚王的利益。（那个时期的人们的意识是把国家和国君结合在一起的。）司马迁已经认识到屈原的伟大，主要是在他热爱楚国。司马迁所以崇拜屈原，热爱屈原，主要也就在这一点。司马迁的这种思想情感，和两千多年以来的广大人民的思想情感是一致的。而为封建统治服务的班固却说屈原“露才扬己”，为帝国主义服务的买办胡适却想把屈原这个人一笔抹杀，更可以看出司马迁的伟大了。

2.《史记·廉颇蔺相如列传》里面记载着：廉颇是赵国的名将，立下了战功，做了赵国的上卿。蔺相如是赵国的文臣，他带着和氏璧出使秦国，勇敢地、不怕牺牲地、挫折了敌国的国王，完璧归赵。他出席秦王赵王的渑池的会议，又勇敢地、不怕牺牲地、挫折了敌国的国王，“秦王为一击缶”。因而也做了赵国的上卿，位置比廉颇高。廉颇不服，宣言要侮辱蔺相如，而蔺相如却处处躲避他，不和他冲突，传里记载：

相如曰：“顾吾念之，强秦之所以不敢加兵于赵者，徒以吾两人在也。今两虎共斗，其势不俱生。吾所以为此者，以先国家之急，而后私仇也。”廉颇闻之，肉袒负荆，因宾客至蔺相如门谢罪。……卒相与欢，为刎颈之交。

我们从这里看到，蔺相如是一位爱国的英雄，他只重视国家的利

益，不计较个人的私怨。廉颇也是一位爱国的英雄，一听到蔺相如的话，受了感动，立刻负荆请罪，勇敢地接受批评，纠正错误。两位英雄能够团结起来为国家效力，这些都值得我们学习。在今天还把两位英雄的故事排成戏剧，来教育大家，是有它的深刻意义的。司马迁的这篇传，写得细致，写得生动，写得具体，写得形象，能够表现出他个人对于两位英雄的崇敬和热爱，也能够引起读者们对于两位英雄的崇敬和热爱。司马迁赞扬蔺相如说：

相如一奋其气，威信敌国，退而让颇，名重太山，其处智勇可谓兼之矣。

司马迁给蔺相如以崇高的评价，就足以说明司马迁思想在这方面的正确性，也足以说明《史记》内容在这方面的正确性。

3.《史记·司马穰苴列传》上记载：田穰苴是齐国的名将。齐景公的时候，晋国燕国都来侵略齐国。景公用穰苴做将军，用庄贾做监军。穰苴和庄贾约定次日正午在军门相会。次日穰苴早就到场，立个木表，来测日影，设个漏器，来观察时间，等到正午，庄贾不来，他就一个人发号施令了。庄贾是一个尊贵骄傲的大官僚，觉得自己是景公宠臣和监军，何必着忙，临走前，他的亲戚左右人等，摆上酒席，给他饯行，直到天晚，才来到军门。穰苴问他为什么来晚呢？庄贾说：“大夫亲戚给我送行，所以来晚了。”穰苴说出这样几句话：

将、受命之日则忘其家。临军约束则忘其亲，援枹鼓之急则忘其身。今敌国深侵，邦内骚动，士卒暴露于境，君寝不安席，食不甘味。百姓之命，皆县于君，何谓相送乎！

结果穰苴把庄贾杀了。这里摆出两个人物，一种人物是庄贾，他

只知道有个人，不知道别的，他不管敌国的侵略，他不管国家的危急，他不管人民的灾难，他不管国君的忧虑，他不管自己的责任，他不管国家的纪律。这种人物是封建社会一般官僚的典型代表，是司马迁所否定所憎恨所鄙视的人物。一种人物是穰苴。他知道有国家、有人民、有国君。他为了给国家干事，不顾自己的家庭；为了维持国家的纪律，不顾自己的亲人；为了保卫国家，不顾自己的性命。这种人物是封建社会统治阶级中极少数的典型代表，是司马迁所肯定所喜欢所崇敬的人物。扼要地讲，司马迁所批判的是自私自利的丑恶官僚，司马迁所表扬的是爱国爱民的英雄人物。司马迁说：

自古王者而有司马法，穰苴能申明之。作司马穰苴列传。

这两句话，肯定了具有进步内容的司马法，肯定了爱国英雄穰苴，也指出他所以作穰苴列传的意义。

《史记·田单传》里叙述：燕国使乐毅伐齐，（还联合秦韩赵魏等国）攻下七十多个城。只有莒城和即墨城没有攻下。田单守即墨，他使六条妙计打败了燕兵，恢复了齐国土地，那六条妙计，如果勉强给它们起个名字：1. 反问计，2. 拜神计，3. 割鼻计，4. 掘墓计，5. 诈降计，6. 火牛阵。司马迁怀着敬爱田单的心情来写这篇传。写得很仔细，传的后边还有这样一段：

燕之初入齐，闻尽邑人王蠋贤，令军中曰：“环划邑三十里无人！以王蠋之故。”已而使人谓蠋曰：“齐人多高子之义，吾以子为将，封子万家”，蠋固谢。燕人曰：“子不听，吾引三军而屠书邑。”王蠋曰：“齐王不听吾谏，故退而耕于野，国既破亡，吾不能存。今又劫之以兵，为君将，是助桀为暴也。与其生而无义，固不如烹。”途经其颈树枝，自奋绝脰而死。

在这篇里摆出两种人物。一种人物是成功的爱国英雄田单，一种人物是守义的爱国志士王蠋。两个人所处的环境不同，一个处在被敌人围困的城中，有可以和敌人周旋的余地。一个是处在被敌人攻陷的乡村，差不多等于敌人的俘虏。因而两个人的表面与结局也不同，一个是运用妙计，打败敌人，一个是拒绝收买，牺牲自己。但两个人有个共同点，就是都具有爱国主义的伟大精神与崇高品质。司马迁所以把这两个人物列在一起，无疑地是因为他们具有这个共同点。司马迁对于田单极力赞扬他的妙计，表扬他的功业，说“唯田单用即墨，破走骑劫，遂存齐社稷”（见《太史公自序》）。对于王蠋就强调他的爱国精神和品质的感召力量，说：“齐亡大夫闻之曰‘王蠋布衣也，义不北面于燕，况在位食禄者乎？’乃相聚如莠，求诸子，立为襄王。”可见司马迁认为王蠋的为国牺牲，对于当时的齐人，乃至以后人民，都起着积极的教育作用。这种认识，是正确的。

通过上面四个具体实例，我们就看出司马迁写《史记》对于历史上爱国的英雄，是尊敬，是热爱，是表扬，是歌颂，这就是《史记》的一个珍贵的内容，这就是司马迁的一种伟大的思想，这就是我们纪念司马迁的一种深刻的革命意义。

（二）《史记》中的人民性

考察《史记》中的人民性，首先要明确一个基本问题，司马迁写《史记》是站在统治阶级的立场呢？还是站在劳动人民的立场呢？我的答复是司马迁既然站在统治阶级的立场，又站在劳动人民的立场。这个说法表面上似乎是矛盾，而实际并不矛盾。因为司马迁生在二千年前，受着当时社会条件与个人条件的局限，不可能不拥护阶级制度，不可能不拥护一个阶级统治一个阶级，不可能不拥护一个阶级剥

削一个阶级。就是说他不可能不站在统治阶级的立场。但是他的生活环境和经历，也使他对于统治阶级具有一定程度的憎恨，对于劳动人民具有一定程度的同情，因而他反对统治阶级统治劳动人民采用凶暴的手段，反对统治阶级剥削劳动人民达于残酷的程度，反对统治阶级的奢侈浪费，反对统治阶级的胡作非为，反对统治阶级的穷兵黩武，他忠实于社会现实，也忠实于史官职务，敢于揭露统治阶级的罪恶，通过具体事实的叙述，加以讽刺与批判，他维护劳动人民在当时生活关系下一定限度的利益。他同情劳动人民，反抗统治阶级的残酷剥削和压迫，尤其是对于劳动人民的起义，加以表扬与鼓励。这就是他站在劳动人民的立场上的一面。总之，司马迁一方面站在统治阶级的立场而反对他们的罪恶行为，一方面站在劳动人民的立场而只是维护他们的一定限度的利益。他希望统治阶级减轻剥削，来缓和阶级矛盾，来实现太平景象。这就是司马迁的主要政治观点。司马迁由这种观点出发，来同情劳动人民，是符合劳动人民的初步愿望的。所表现的爱憎，基本上是劳动人民的爱憎；所论断的是非，基本上是劳动人民的是非；所给予的表扬和批判，基本上是劳动人民的表扬和批判，《史记》中的人民性就在这里，而其人民性的局限性也就在这里。司马迁的这种思想，差不多贯注在《史记》全书之中，他给用宽和政策对待人民的政治家作《循吏列传》，正是代表人民的拥护；他给用残酷手段对待人民的官僚作《酷吏列传》，正是代表人民的憎恨，就是很突出的例子。这且不谈。

我们首先要提出的是《陈涉世家》。秦王朝对于人民的剥削压迫，是极其残酷的。陈涉吴广开始领导人民起义，各处响应，结果推倒了秦王朝的统治。司马迁对于秦王朝的统治，表示强烈的憎恨，对陈涉吴广的起义，表示热烈的赞扬，他说：“桀纣失其道而汤武作，周失其道而春秋作，秦失其政而陈涉发迹……作陈涉世家。”（《太史公自

序》)司马迁是崇拜汤武和孔子的。他把陈涉的起义比做汤武的征伐桀纣,比做孔子的写作《春秋》,这是何等推崇!陈涉称王仅仅六月就战败被杀,而司马迁就把他列入世家,又是何等推崇!可以说司马迁对于陈涉吴广的认识代表着广大人民的认识,对于陈涉吴广的情感代表着广大人民的情感。我们看后来的“正史”对待农民起义的领袖是怎样呢?封建社会里每个朝代都有农民大起义,著名的有赤眉铜马等的起义,新莽因而灭亡;有黄巾黑山的起义,东汉因而灭亡;有窦建德等的起义,隋朝因而灭亡;有黄巢等的起义,唐朝因而灭亡;有李自成等的起义,明朝因而灭亡。这些和有陈涉吴广等的起义秦朝因而灭亡,都是推进社会发展的关键,都是劳动人民的光辉历史,故事虽是各式各样,而本质并无区别。这些领导人民起义的英雄,站在人民的立场都应该歌颂的。然而作《汉书》、《后汉书》、《隋书》、《唐书》、《明史》的人们,对于这些起义的农民都看做“反贼”“流寇”,对于起义的领袖,或者不给立传只用几句话叙过,或者给立传而大加诬蔑。把他们和司马迁对比,便看出他们专为统治者服务的立场观点的一面;便看出他们所作史书的歪曲荒谬的一面;便看出司马迁同情人民的一种进步思想,便看出《史记》替人民说话的一种正确内容。

我们再从另一个角度来看,司马迁是爱人民的,因而对于历史上爱人民的人物,必然是加以表扬和赞美。例如《司马穰苴列传》里不仅叙述穰苴的爱齐国,而且叙述穰苴的爱人民。传里说:

士卒次舍,井竈、饮食,问疾、医药,身自拊循之,悉取将军之资粮享士卒,身与士卒平分粮食。最比其羸弱者,三日,而后勒兵。病者皆求行争奋,出为之赴战。晋师闻之,为罢去。燕师闻之,度水而解。于是追击之,遂取所亡封内故境,而引兵归。

这一段记载有下列的进步内容：1. 穰苴对从军人民的一切生活都加以周密的照顾。2. 穰苴注意从军人民的健康与体格。3. 穰苴以大公无私的态度对待从军人民。4. 从军人民乐意在穰苴领导下，贡献自己的力量，保卫他们的国家。5. 晋国燕国听说齐国士气这般旺盛，都自动撤兵。穰苴领兵追击收复了失地。这段记载证明了一个规律，就是人民是保护国家的基本力量，统治者能够爱护人民，才能领导人民战胜敌国。司马迁已经看到这个规律，已经看到人民的力量，已经看到人民爱国的高贵品质，他写这段，不仅赞扬了穰苴的爱人民，同时也赞扬了人民的爱国，《史记》这种类似的记载是很多的。

《吴起传》说：

魏文侯以（吴起）为将，击秦拔五城。起之为将，与士卒最下者同衣食，卧不设席；行不骑乘，亲里赢粮，与士卒分劳苦，卒有病疽者起为吮之……文侯以吴起善用兵，廉平，尽能得士心，乃以为西河守，以拒秦。

《田单传》说：

田单……乃身操版插，与士卒分功，妻妾编于行伍之间，尽散饮食养士。

《李广传》说：

广之将兵，乏绝之处，见水，士卒不尽饮，广不近水，士卒不尽食，广不尝食。宽缓不苛，士以此乐为用。

这些记载内容虽然不完全相同，而司马迁站在人民的立场，来表扬爱士卒的名将，这种写作思想是一致的。

《平原君传》里有一段记载，也值得我们注意。战国时期，秦国

派兵侵略赵国，把赵国的首都邯郸，围了好多天。《平原君传》记载，邯郸的传舍吏李同（原名李谈，司马迁避他父亲的名讳，改谈为同）对平原君赵胜说：

邯郸之民，炊骨，易子而食，可谓急矣！而君之后宫以百数，婢妾被绮谷，余粱肉，而民褐衣不完，糟糠不厌。民困兵尽，或剡木为矛矢，而君器物钟磬自若，使秦破赵，君安得有此！使赵得全，君所患无有！今君诚能令夫人以下编于士卒之间，分功而作，家之所有，尽散以乡士，士方其危苦之时易德耳。于是平原君从之，得敢死之士三千人，李同遂与三千人赴秦军，秦军为之却三十里。亦会楚魏救至，秦兵遂罢，邯郸复存，李同战死。

在这里又摆出两种人物，一种是担任守城任务的人民。他们吃不饱、穿不暖，甚至交换着吃儿子们的肉，用人的骨头作柴，砍木头制造守城的武器。一种是不担任守城任务的高级统治者，妻妾有好几百，吃的是粱肉，穿的是绸缎，家里藏着很多金石器物，而不肯拿出来改制兵器。平原君不过是这种人物的代表者而已。司马迁这段记载，有四个意义：（一）表扬赵国人民爱国的情感和保国的功绩。（二）揭露赵国高级统治者不爱国不爱人民的罪状。（三）表扬李同爱国爱人民为国牺牲的伟大精神。（四）表扬平原君能够接受批评，和人民站在一起保卫国家。我们在这里不仅看到司马迁爱人民的思想，也看到司马迁的爱国主义的思想。

司马迁一方面表扬爱士卒的将领，一方面也批判不爱士卒的将领，霍去病传中的霍去病是这样写的：

少而侍中，贵不省士。其从军、天子为遣太官齐数十乘。既

还，重车、余弃梁肉，而士有饥者。其在塞外，卒乏粮或不能自振，而骠骑尚穿域蹋鞠，事多此类。

霍去病的战功，司马迁是肯定的。霍去病的不爱士卒，司马迁是批判的。

我举出以上几个例子，目的在说明司马迁表扬爱士卒的将领，批判不爱士卒的将领，因而说明司马迁的爱人民的思想，因而说明史记中的人民性。用这种方法来说明这个问题，虽然不够全面，但是也突出的说明这个问题了。试问司马迁表扬爱士卒的将领，不是和表扬爱人民的循吏相一致吗？他批判不爱士卒的将领，不是和批判不爱人民的酷吏相一致吗？他在借历史上的人物和故事，来表达他的爱人民的思想，是非常显明的。总之，《史记》书里的人民性是比较充分的，从许多方面表现出来。我们还应该进一步作更深入的发掘和探讨。

二、《史记》艺术性的两个重点

《史记》的艺术性是很高的，表现在许多方面，如全书的组织、每篇的结构、语言的运用、表现的手法以及形象的刻画，近于典型人物的塑造等等。现在只提出形象性典型性两点作个具体的说明。

（一）《史记》中的形象性

司马迁写《史记》是采用重点突出的写法。不是重点所在，他只是有选择地编排史料而已。遇到重点，他就运用他的天才，凭借他的素养，根据他的见闻，根据他的认识，用大力量加以叙述与刻画，因而在写人物故事上，有好多地方具有比较生动的形象，在形象中表现

他的爱和憎，表现出他的表扬和批判。最突出的，为大家所欣赏的如《项羽本纪》、《李广传》等，我在这里不谈。现在举几个其他的具有形象的例子。

(1) 我在前面提过，燕国乐毅伐齐，攻下齐国七十余城，只有莒城和即墨城未打下来，田单守即墨，使用六条妙计，打败了燕兵，恢复了齐国，最后一条妙计是“火牛阵”。司马迁在《田单传》里写道：

田单乃收城中得千余牛，为绛缯衣，画以五彩龙文，束兵刃于其角，而灌脂束苇于尾。烧其端，凿城数十穴，夜纵牛，壮士五千人随其后。牛尾热，怒而奔燕军。燕军夜大惊。牛尾炬火光明炫耀。燕军视之皆龙文。所触尽死伤。五千人因衔枚击之。而城中鼓噪从之。老弱皆击铜器为声，声动天地。燕军大骇败走。齐人遂夷杀其将骑劫。燕军扰乱奔走，齐人追亡逐北，所过城邑皆畔燕而归田单。兵日益多，乘胜，燕日败亡，卒至河上，而齐七十余城皆复为齐。……

这段记载，司马迁所费的笔墨并不多，但已经画出一个火牛阵图。在这图上，是夜景，是一千多条大牛，每条牛身上披着红紫色带有龙文的衣服，角上扎着锋利的刀剑或枪头，尾巴上拖着用芦苇做的加油浸过的火炬。火炬燃着熊熊的火，照得光明耀眼。一千多条牛都愤怒地跑进燕兵的阵地，到处把人冲伤或冲死。在这图上，有齐国壮士五千人，嘴里含着木片，向燕人进攻。还有好多齐人，打着鼓，呐喊着，跟在后面。还有好多人在城上打着钟、铜锅、铜盆等，打得惊天动地。在这图上，有燕国的兵，都带着心惊胆落的神色，失掉抵抗力的姿态，乱乱哄哄地逃跑。司马迁虽然写得不大细致，但是“火牛阵”的形象已经非常清楚地摆在我们眼前了。

(2) 《陈涉世家》记载陈涉起义做了陈王，当日曾和陈涉在一起

耕地的伙伴，去见陈涉，司马迁是这样记载的：

陈胜……已为王，王陈。其故人尝与佣耕者闻之，之陈，扣官门，曰：“吾欲见涉！”官门令欲缚之，自辩数，乃置，不肯为通。陈王出，遮道而呼涉。陈王闻之，乃召见，载与俱归。入官，见殿屋帷帐，客曰：“夥颐！（夥颐与现在所谓“伙计”同义）涉之为王沉沉者！”楚人谓多为夥，故天下传之。夥颐为王由陈涉始。

这里刻画出活生生的一位天真质朴的、不懂得所谓“朝廷礼法”的农民形象。这位农民说话的语气和神气，我们读来如同亲见亲闻一般。也随带叙述出看守官门的作威作福的小官吏，和不对老朋友摆臭架子的农民阶级出身的陈涉。司马迁刻画这位农民的形象还是局部的，不是全面的，然而已经很鲜明了。

(3)《滑稽列传》中的《淳于髡传》记载：

威王八年……楚大发兵加齐，齐王使淳于髡之赵请救兵，赍金百斤，车马十驷。淳于髡仰天大笑，冠缨索绝。王曰：“先生少之乎？”曰：“何敢！”王曰：“笑岂有说乎？”曰：“今者臣从东方来，见道傍有壤田者，操一豚蹄，酒一盂，而祝曰：‘瓿窶满篝，污邪满车，五谷蕃熟，穰穰满家。’臣见其所持者狭而所欲者奢，故笑之。”于是齐威王乃益赍黄金千溢，白璧十双，车马百驷。……

这里刻画出一个滑稽大家淳于髡的形象。他的仰天大笑的状态，他说话的语气神气，他的口才与智慧，他对齐王的藐视与讽刺，都已勾勒出来了。而在他的小小寓言中，又勾勒出怀着热烈生产希望的、怀着五谷丰收憧憬的农民。淳于髡笑这位农民正暴露了他的阶级意

识。司马迁在《淳于髡传》里仅仅写出淳于髡三个故事，我们认为还没有充分地显示淳于髡的形象，然而在每个故事的叙述中，都具有或多或少的形象性，是不容否认的。

(二)《史记》中的典型性

司马迁在刻画人物形象中，又往往能够根据历史事实，表现出人物的思想性格及其品质，塑造出各式各样的、具有一定程度的典型性的人物，可以代表当时社会的某种人物，而且显示出他们的阶级。史书的塑造典型人物和小说的塑造典型人物有个主要区别，就是史书塑造典型人物必须根据个人历史事实，不容许夸大，而小说塑造典型人物，只要根据当时社会现实，可以夸大。因此作史书的人塑造典型人物就受到局限，而比较困难。司马迁生在二千年前，而且《史记》是一部史书，所以在典型性方面还是不够的，如果说《史记》在塑造人物上已经具有典型性，未免稍高；如果说仅具有典型性的倾向，未免稍低；只有说具有一定的典型性，比较恰当。现在举几个例子：

司马迁在《李斯传》里就根据李斯的生平事迹塑造出一个极端自私自利的典型人物。传里开始说：

李斯者楚上蔡人也。年少时为郡小吏，见吏舍厕中鼠，食不絮，近人犬，数惊恐之。斯入仓，观仓中鼠，食积粟，居大虎之下，不见人犬之忧。于是李斯乃叹曰：“人之贤不肖，譬如鼠矣，在所自处耳。”乃从荀卿学帝王之术。……

司马迁为什么写这个小故事呢？正是揭露李斯求学动机的卑鄙。李斯所以要去“从荀卿学帝王之术”，是不想做茅厕的老鼠，而想做米仓的老鼠，为了自私自利，为了升官发财，并没有为国家为人民的

意识。这个小小的故事很形象很生动很深刻地指出李斯在求学以前的人生观。司马迁接着又写李斯学成以后，要去求官，和荀卿告别时说的几句话：

故诟莫大于卑贱，而悲莫甚于穷困，久处卑贱之位、困苦之地，非世而恶利，自托于无为，此非士之情也。

这几句话也简捷了当地揭露了李斯在学成之后，那种人生观并没改变，他仅仅“诟悲”个人的“卑贱穷困”并不“诟悲”广大人民的“卑贱穷困”。后来李斯的一切活动都是为了个人利益。《李斯传》正是集中地表明李斯这种思想品质，例如记载秦始皇病死于沙邱，留下遗嘱，立长子扶苏做皇帝，而赵高打算立始皇的少子胡亥，对李斯说：扶苏做了皇帝就必用蒙恬当丞相，而不用你了。如果立胡亥，你的丞相禄位可以永远保持。最后的几句话是：

君听臣之计，即长有封侯，世世称孤，必有乔松之寿孔墨之智；今释此而不从，祸及子孙，足以为寒心。善者因祸为福，君何处焉？……

李斯听了赵高的话，才和赵高改了始皇的遗嘱，杀死扶苏和蒙恬，立胡亥做皇帝。胡亥更加残暴，“法令诛罚日益刻深”，“赋敛愈重，戍徭无已”，不久秦王朝就亡了。在传里，司马迁很明确地指出李斯立胡亥杀扶苏和蒙恬是为了个人利益。又记载胡亥责问李斯说：“吾愿肆志广欲，长享天下而无害，为之奈何？”这时候，陈胜吴广等已起义，秦王朝责问李斯“居三公位，如何令盗如此？”传里记：

李斯恐惧，重爵禄，不知所出，乃阿二世意，欲求容，以书对……

这封书就是所谓《论督责书》。这封书的影响是：

书奏，二世悦，于是督责益严，税民深者为明吏。二世曰：“若此则可谓能督责矣。”刑者相半于道，而死人日成积于市，杀人众者为忠臣。二世曰：“若此则可谓能督责矣。”……

在这里司马迁很明确地指出李斯上《论督责书》也是为了个人利益。又记载李斯和赵高的矛盾，有一段话是：

……赵高因曰：“丞相长男李由为三川守，楚盗陈胜等皆丞相傍县之子，以故楚盗公行，过三川城，守不肯击。高闻其文书相往来，未得其审，故未敢以闻。且丞相居外，权重于陛下。”二世以为然，欲案丞相，恐其不审，乃使人案验三川守与盗通状。李斯闻之……因上书言赵高之短……

在这里司马迁指出李斯后来弹劾赵高，也是为了个人利益。结果被赵高所害，“具五刑，腰斩咸阳市，夷三族”。总之，李斯是封建统治阶级中一个极端自私自利的典型人物。司马迁的《李斯传》正是要把这样的人物刻画出来。（李斯为了个人利益害死韩非，见《韩非传》。）但是李斯并不是毫无封建道德观念，并不是绝不为秦国利益着想，然而他的这种思想却战胜他的自私自利的思想，司马迁也揭露了李斯思想上的矛盾，显示出他和赵高还有点不同。李斯辅佐秦始皇，统一中国。中国由领主封建制度进入地主封建制度，李斯确起了某些作用。关于这一点，司马迁肯定了他的功绩，但是他的思想品质是卑鄙的。他的卑鄙的思想品质在当时政治上也发生了许多极坏影响，关于这一点司马迁也表现出他的憎恶和批判。

又如《酷吏列传》中的《张汤传》，写出武帝刘彻时代一个大酷吏张汤，写他怎样做到了汉王朝的大法官，怎样迎合刘彻的意图，怎

样运用两面派的手法，怎样拥立士大夫而排挤异己，怎样用残酷手段论断大狱。以至“天下事皆决于汤，百姓不安其生，骚动”，“则自公卿以下至于庶人咸指汤”。活生生地刻画出一个奸巧的、虚伪的、残酷的、毒辣的大官僚。而在传的开端，有这么一段：

张汤者杜人也。其父为长安丞，出，汤为儿守舍。还而鼠盗肉。其父怒笞汤。汤掘窟得盗鼠及余肉，劾鼠掠治，传爰书，讯鞠论报，并取鼠与肉，具狱磔堂下，其父见之，视其文辞如老狱吏，大惊，遂使书狱。

这个小故事，很形象地说明了张汤的思想性格，说明了张汤的生平事迹都是这个思想性格的表现，都是这个小故事的发展。这个小故事在塑造酷吏张汤的整个形象上增加了非常鲜明的一个部分。司马迁刻画李斯见老鼠的故事，刻画张汤杀老鼠的故事，都是高度的艺术手腕。

我们再看《石奋传》里刻画石奋说：

过宫门阙必下车趋，见路马必式焉……上时赐食于家，必稽首府伏而食之。

又刻画石奋的大儿子石建说：

建为郎中令，书奏事，事下，建读之曰：“误书马字，与尾当五，今乃四，不足一，上谴，死矣！”甚惶恐。

又刻画石奋的四儿子石庆说：

万石君少子庆为太仆，御出，上问车中几马，庆以策数马毕，举手曰：“六马。”……

《石奋传》里说：“万石君家以孝谨闻乎郡国。”司马迁在这个传里用力地刻画这种人物的形象让他们典型化。他们的故事里有落后成分，也有进步成分，专就上面所举的三个例子而论，那种小心谨慎，也有进步的一面，但另一面活现出对专制皇帝极端恭顺的奴才，这是专制皇帝所最喜欢的奴才，所以他们父子五人都做到年俸“二千石”的大官，所以石奋得到“万石君”的称号。

我们再看《直不疑》传：

塞侯直不疑者南阳人也。为郎事文帝。其同舍有告归，误持同舍郎金去。已而金主觉，妄意不疑。不疑谢有之，买金赏。而告归者来而归金。而前郎亡金者大惭。以此称为长者。文帝称举，稍迁至大中大夫。朝廷见人或毁之曰：“不疑状貌甚美，然独无奈其善盗嫂何也？”不疑闻曰：“我乃无兄。”然终不自明也。

我们在这里又看到一种人物。这种人物就是旧社会所谓“长者”。这种“长者”的作风，可以看做一个人器量的宽宏，也可以看做处世方法的技巧，但总是不符合实事求是的精神。

由此可见，司马迁在刻画历史人物上，往往具有生动而鲜明的形象，由于历史上有各式各样的典型人物，因而司马迁在一定程度上也能够刻画出各式各样的典型人物，在刻画形象中通过大小具体事实体现出各种人物的不同思想性格作风与品质。我们说《史记》中具有一定程度的典型性，不为过誉。

我在这里做个简单的结语：司马迁的《史记》是具有多方面进步意义的、现实主义的伟大作品，其中爱国主义思想和人民性最值得我们珍视。《史记》又是具有较高艺术性的伟大作品，其中形象性和一定程度的典型性也值得我们欣赏和学习。《史记》的思想性和艺术性

结合在一起，有些地方达到比较高的饱和，对于读者发生相当的感染力量和教育力量。我们今天纪念司马迁要认识司马迁的伟大，要吸取《史记》中的精华，至于《史记》中的落后观点和艺术缺点，我们还是要批判的。

(原载《文史哲》1956年第2期)

汉镜铭文学上潜在的遗产

陈 直

现在发现的铜镜，以洛阳金村墓葬中镜，及长沙楚镜为最古，皆战国时物；其次就是秦镜，秦镜包括战国及始皇并灭六国后两个时期的：这三种古镜上面，都是铸的图像画与图案画，有文字者绝少。到了两汉，铸造的艺术更加发展，有纯用图画的，有铭词兼图画的。收藏家一般是最珍贵有纪年的，其他，也有的偏重于花纹的研究，也有的偏重于书法的演变，独于汉镜的铭词，考古者既不甚注意，文学家亦多忽略不谈；其实汉镜的铭词，是两汉文学上最美丽的作品，也是两汉文学上潜在的遗产。兹选择三十首类型不同，可以朗诵者，略加注解，以为举例发凡。

两汉镜铭，其体例有三言、四言、六言、七言及乐府歌辞式五种。何以独无“五言”？或因当时五言歌谣流行，作者为了有别于这些通俗作品，所以就避免了五言；实际四言、七言皆是“诗”，六言类于“赋”，尤其七言是当时创作的新体，故镜铭文作者自称为“黍（七）言之纪从镜始”（《小校经阁金文》卷十五）。其实，汉代镜铭通体七字句叶韵的，根据罗振玉，“汉两京以来镜铭集录”，还不在于少，那么，镜铭对七言（七言与七言诗有别）有着一定的影响。

古代“言公”（见刘知几《史通》），器物上不写作者姓名，汉镜亦同此例，最多只说明为龙氏作镜、张氏作镜、周仲作镜等类，未有

正式题名为某人作的。自东汉时文集之风盛行，作家的姓名始显著；然汉碑文中，还几乎是完全不写姓名的，是其明证（现存司马相如《杨子云》等赋，是著名的巨制，恐在当时传抄已特标以姓名）。汉镜铭既无作者姓名，但作者必为当时文学专家；铸镜的铜工，必然广为搜罗，成为类稿，造镜范时随取随用，略为增减。其增减情况，一是视周围铭文多少而定，遇有不能再刻时，即一句不完，亦必然中断；二是视图案花纹而定。例如尚方镜铭有“青龙白虎辟不祥，朱鸟玄武顺阴阳”，图像中必然有龙虎龟雀四神，方用这等铭句，设或只有两种，则必减省一句。至于大同小异，当时传稿的文字不同，或作家自己的修改；至于有脱字有误字，又当是作家本来不误，由于铜工刻范时之误。还有，汉镜铭流传最广的，如尚方镜通例是“尚方作镜大无伤”，及“尚方作镜真大好”两种，未必皆属于尚方令的官造。其情形可能是各地仿铸的，也可能是尚方令自铸的一部分，剩余分售于各地。时风所尚，所以市面充斥。所谓地方性、时代性多属于花纹形式的变化，对于镜铭，则变化不大。

三言举例如下：

长富贵，乐无事，日有喜，宜酒食。（《小校经阁金文》卷十五）

常富贵，宜酒食；竽瑟会，美人侍。（拓本）

日有喜，月有富，乐无事，常得意。美人会，竽瑟侍；商市程，万物平；老复丁，复生宁。（《浣花拜石轩镜录》卷一）

乐未央，日富昌，宜侯王。（《小校经阁金文》卷十五）

上泰山，见神人。食玉英，饮醴泉；驾飞龙，乘浮云；宜官秩，保子孙。（《小校经阁金文》卷十五）

以上镜铭五首皆表现汉代贵族享乐求仙，长保富贵思想。

君行卒，予志悲，久不见，侍前希。（拓本）

秋风起，予志悲，久不见，侍前希。（《浣花拜石轩镜录》卷一）

道路远，侍前希；昔同起，予志悲。（《小校经阁金文》卷一五）

此镜铭三首，皆为夫远戍边塞，妻子相思相念之词，反映出汉代戍边之苦的哀音。按应劭汉官仪：“民年二十三为正卒，一岁以为卫士，一岁为材官骑士，年五十六老衰乃得免为民”，合选为亭长，内郡人为材官，边郡人为骑士，皆包括戍卒而言。现从“居延木简”中观之，戍卒的籍贯，征调遍于各郡国，年龄有至 57 岁还不得退伍的。镜铭不一定出于戍卒妻子的作品，或为文学专家所代拟；也不一定出于铜工的专造，或为市鬻任人所选购；不然出土者何其多，铭文又何以大同小异如此（洪亮吉《北江诗话》，谓在关中亦得一品，与第三首同文）。因连忆及汉诗之“藁砧今何在，山上复有山，何当大刀头，破镜飞上天”一首，亦必为戍卒妻子所作，与此镜铭同一类型。合上五首镜铭，互相对比，一为享乐、一为诉哀，可以见汉代阶级矛盾之尖锐。

四言举例如下：

昭阳镜成，宜佳人兮！（拓本）

此西汉昭阳官中所用之镜，“阳成”二字为韵、“佳兮”二字为韵。

见日之光，天下大明。（《小檀乐室镜影》卷三）

按：“见日之光镜”，在汉代镜铭中，最为普遍：有作“见日之光，长毋相忘”的；有作“见日之光，长乐未央”的；有作“见日之光，美人在旁”的（均见《小檀乐室镜影》卷三）。并可看出：第一句式是固定的，第二句式是灵活更变的。

延年益寿，大乐未央。(同上)

大乐富贵，千秋万岁，宜酒食鱼。(《小校经阁金文》卷十五)

此首与三言的“长富贵，宜酒食”词意相似。不日可曾，不日可思(拓本)。

此镜铭颇难领会，试作两解：“曾”为“憎”字省文，即面目有时可憎，有时可思；或者“曾”指曾参，“思”指子思而言。谓不日可以比曾子，不日又可以比子思。

六言举例如下：

内清质以昭明，光辉象夫日月。心忽扬而愿忠，然难塞而不泄。絜精白而事君，口婉欢之弇明。彼玄锡之流泽，恐疏远而日忘；怀气美之穷嗤，外承欢之可说；慕窈窕之灵贵，愿永思而毋绝。(《小校经阁金文》卷十六)

此镜出土最多。有只用首四句的；又有并四句不完全的；又有以“絜清白而事君”为起句的。每字中隔“而”字，不甚可解，纵有全文，脱落亦多。兹参照严可均全后汉文卷九七的释文，及其他同文各镜，互相稽考、略通句读；就可解者而论，气势完全与汉赋相近。去年洛阳汉墓葬群，出“昭明镜”多片，多为西汉时物。然传世各镜，有似武帝时丰腴宽博字体者，又有似东汉末期字体者，流传普遍，不能判定为同一个时期作品。

七言举例如下：

七言之纪从镜始，炼冶铜华去其宰，长葆二亲利孙子。(《小校经阁金文》卷十五)

七言之纪从镜始，苍龙居左白虎石，长葆孙子宜君子。(同上)

按：原镜铭七字作泰，谓七言铭词，从此镜开始。“去其宰”，当谓去其渣滓；若释七言为来言，便不可通。

新兴辟雍建明堂，然于举土比侯王，子孙复具治中央。（《古镜图录》卷中）

按：此王莽时作品。辟雍明堂，同时兴建。然于为匈奴王名。综观七言镜铭诸作，当在王莽先后时代。

尚方作竟真大巧，上有仙人不知老；渴饮玉泉饥食枣，浮游天下敖四海。尚方作竟大毋伤，巧工刻之成文章，左龙右虎辟不祥，朱雀玄武顺阴阳。（《古镜图录》卷中）

尚方镜传世最多，一仄声，一平声，千变万化，大同小异，皆不出此范围。

张氏作镜宜侯王，家当大富乐未央。

子孙备具居中央，长保二亲世世昌。（《金石索金文》卷六）

李氏作镜四夷服，多贺国家人民息。

胡虏殄灭天下服，风雨时节五谷熟。（《小校经阁金文》卷十五）

某氏作镜，亦有仄韵、平韵两种规格：

汉有嘉铜出丹阳，和以银锡清而明。

左龙右虎辟不祥，朱鸟玄武顺阴阳。（拓本）

新有善铜出丹阳，和以银锡清且明。

左龙右虎掌三彭，朱鸟玄武顺阴阳。（《善斋吉金录》卷二）

第一首为汉代作品，第二首为王莽时作品。“掌三彭”博古图卷二十八又有一镜作“掌三光”，比较易于了解。

许氏作镜自有纪，青龙白虎居左右。
圣人周公鲁孔子，作吏高迁车生耳。
郡举孝廉州博士，少不努力老乃悔。（《古镜图录》卷中）

此镜铭旧说为东汉士孙瑞作，恐不可信。出土地址多在齐鲁，陕甘地区还未见有发现的。

乐府歌辞式举例，如：

清冶铜华以为镜，照察衣服观容貌，宜佳人。（《长安获古编》卷二）

清冶铜华以为镜，照察衣服观容貌，丝组杂还以为信，宜佳人兮。（拓本）

“宜佳人镜”铜质、文字、铭词，三者均极精。

愁思曾结，欲见毋说，相思愿毋绝。（《古镜图录》卷中）

君有行，妾有忧；行有日，反无期；愿君强饭多勉之，仰天太息长相思。（《小校经阁金文》卷十五）

此两镜皆为妻赠夫远戍之词，与上述“君行卒”三言铭文同一类型。缠绵悱恻，哀艳绝伦，比之江淹《别赋》“送君南浦，伤如之何！”陈义更深远，措词更高古。

侯氏作镜世未有，令人吉利宜古市，当得好妻如旦已兮。（《长沙古物闻见记》卷下）

按《长沙古物闻见记》又有残镜，存“当得好妻如威央兮”八字。此两镜恐为汉代婚姻不自由反映出来的作品，把它钩稽出来，也是陶诗所谓“奇文共欣赏，疑义相与析”的意思。“威央”当读如“威英”，无考，疑为用晋文公得南之威事（南之威见《战国策·魏策》）。“古市”即贾市，《小校经阁金文》卷十五载有“史氏镜”铭云“辟去不祥宜贾市”可证。

上述各汉镜铭，不但为优秀古朴的作品，而且主要可以看出两汉社会情况，尤其是戍边的痛苦，哀怨连篇，这些宝贵的材料，在《汉书》里是看不出来的。仅在《盐铁论·备胡篇》中有简单的叙述，发扬搜罗，还是有必要的。至于六朝镜铭如“鸾镜晓匀妆，漫把花细饰，真如绿水中，一朵芙蓉出”；唐镜铭如“照日菱花出，临池满月生，官看巾帽整，妾映点妆成”；（六朝镜铭见《金石索》金文卷六、唐镜铭见《古镜图录》卷中）神韵在“玉台”“香奁”之间，已失去社会意义，故略而不论。

（原载《文史哲》1957年第4期）

汉乐府与清商乐

阴法鲁

一、汉代的鼓吹曲与相和歌

宋沈括《梦溪笔谈》卷五说：“唐天宝十三载（754），以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐（燕乐）。”这里所说的雅乐是指战国以前的古乐，流传下来的歌词即《诗经》。清乐，也称为清商乐，是指汉魏六朝的乐府音乐，流传下来的歌词即当时的乐府诗。燕乐是指隋唐时代以中原音乐为基本，融合边疆地区音乐并吸收中亚等地的音乐而成的新音乐，流传下来的歌词，初期多半是五、七言绝句诗，随后改变为长短句体，当时称为“曲词”或“曲子词”，即唐宋词。这里所说的音乐是指各个历史阶段形成的来自民间的音乐主流，而不包括历代朝廷专用于郊庙祭仪的徒具形式的所谓“雅乐”。

公元前202年，汉高祖刘邦建立了西汉王朝。西汉初期采取与民休养生息的政策，使社会经济逐渐恢复和发展起来。到汉武帝时达到了极盛的顶峰，因此，朝廷有条件进行搜集和整理音乐的工作。《汉书·礼乐志》说：

至武帝定郊祀之礼，祠太一（神）于甘泉，就乾位也（在长安西北方）；祭后土（地神）于汾阴泽中方丘也。乃立“乐府”，

采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。

按元鼎四年（前113），汉武帝在汾阴立后土祠，“亲望拜如上帝礼。礼毕，天子遂至荥阳而还”，“是岁，天子始巡郡县，侵寻于泰山矣”。立乐府大概就在这一年或稍后。搜集整理民间音乐的工作，当然不是从这时才开始；只是这时才设立了规模庞大的机构，专门负责这项工作。

这时乐府里有赵、代、秦、楚之讴，只是举这四个地区作为代表，实际上搜集的地方音乐绝不限于这四个地区。《汉书·艺文志》著录“歌诗”三百一十四篇，大体上可以分为两类：（一）贵族歌诗——如《高祖歌诗》，《宗庙歌诗》，《汉兴以来兵所诛灭歌诗》，《出行巡狩及游歌诗》等。（二）各地方的民间歌诗——如《吴、楚、汝南歌》，《燕、代讴——雁门、云中、陇西歌诗》，《邯郸、河间歌诗》，《齐、郑歌诗》，《淮南歌诗》，《左冯翊秦歌诗》，《京兆尹秦歌诗》、《河东、蒲反（坂）歌诗》，《洛阳歌诗》、《河南周歌诗》，《河南周歌声曲折》（曲谱），《周谣歌诗》，《周谣歌声曲折》等。这些歌诗大概都是乐府采用的。虽然《汉书·艺文志》著录的一定不完备，但也可以看出乐府搜集民歌的范围是非常广泛的。

汉哀帝即位（前6）后，曾下诏罢乐府。当时乐府中的人员“大凡八百二十九人”，可以分为五类：（一）鼓员——如邯郸鼓员，骑吹鼓员，江南鼓员，淮南鼓员，巴俞（渝）鼓员，歌鼓员，楚严鼓员，梁皇鼓员，安世乐（楚声房中乐）鼓员，沛吹鼓员，陈吹鼓员，商乐鼓员，东海鼓员，纛乐（杂乐）鼓员，楚鼓员等。鼓员大概多半是鼓吹员。（二）演奏员——如主调箎员，张瑟员，治竿员，竿、瑟、钟、磬员等。另外，还有郑四会员，楚四会员，巴四会员，铍四会员，齐

四会员等。四会员不知道是什么意思，人数较多，可能就是器乐演奏员。(三)舞蹈及百戏演员——如常从倡、常从象人、诏随常从倡、秦倡员、秦倡象人员、诏随秦倡等。《汉书注》说：“象人，若今戏虾鱼师（狮）子者也。”(四)歌咏员——如蔡讴员，齐讴员等。(五)乐器制造及维修人员——如钟工、磬工、箫工员、竽工员、琴工员、柱工员、绳弦工员等。从这些记载可以想见西汉乐府的规模。

汉哀帝虽然把乐府人员裁减了大半，留者改属太乐署，撤销了乐府，“然百姓渍渐日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民，湛沔自若”^①。这种音乐已经普遍盛行起来。

公元25年，汉光武帝建立了东汉王朝。东汉虽然没有乐府这个机构名称，但“黄门鼓吹署”的职责是和西汉乐府相同的。^②东汉继续进行搜集整理民间音乐的工作。流传下来的汉乐府歌诗，西汉的很少，大部分是东汉的作品。

汉代的乐府曲有种种不同的分类。就它的用途说，大体上可以分为两大类，即“鼓吹曲”和“相和歌”。鼓吹曲是军队和隆重的典礼上所用的音乐，相和歌是一般丝竹合奏的流行歌曲。现在发现的汉代的画像砖和画像石上，保留了不少的当时的乐舞及表演百戏的场面，有演奏鼓吹曲和相和歌的。

第一类，鼓吹曲——也包括横吹曲。宋郭茂倩《乐府诗集》卷二一说：

横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部：有箫（排箫）、笳者为鼓吹，用之朝会道路，亦以给赐，

^① 《汉书·艺文志》。

^② 参看王运熙：《乐府诗论丛·汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》。

汉武帝时南越七郡皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。……横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。

汉代的“短箫铙歌”也属于这一类。这一类音乐吸收了北方和西方兄弟民族的音乐成分，但采用更多的还是中原各地区的这一种性质的民歌。西汉乐府中的“鼓吹员”，也许大部分是演奏鼓吹乐的。上述《汉书·艺文志》著录的第一类歌诗，也许大部分是他们演唱的歌词。如《高祖歌诗》当即“沛吹鼓员”所演唱的。《汉书·艺文志》说：

初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作风起之诗^①，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时（前194—前188），以沛官为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文（帝）、景（帝）之间（前179—前141），礼官肄业而已。

乐府成立之后，乐府里的“沛吹鼓员”只有十二人。沛是楚地，这一部鼓吹乐应当属于楚声。沛吹鼓员演唱的应当是沛县一带的地方乐曲，不会只限于汉高祖《大风歌》一首。

第二类，相和歌。《晋书·乐志》说：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”主要的乐器是琴、瑟、箫、笙、竽（大笙），有时也用琵琶（汉琵琶）、横笛等。鼓也是不可缺少的乐器，特别是有舞蹈和百戏表演的场面，要用鼓声来表示显明的节拍，使音乐和表演动

^① 汉高祖《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方！”

作具备一致的节奏。“执节者歌”，唱歌的人同时也打拍子。汉画像中的歌咏人多数是一面击掌、一面唱歌，也有的两面击缶（瓦器）、一面唱歌，击掌、击缶都是打拍子。还有的唱歌人袖手而坐，或一面弹琴一面唱歌，一面舞蹈一面唱歌。乐府的讴员就是专门唱歌的。

《汉书·艺文志》著录的第二类歌诗，如《吴、楚、汝南歌诗》等，大都属于相和歌一类，可惜绝大部分失传了。现在流传下来的汉乐府歌诗多半是东汉的作品。《晋书·乐志》说：“凡乐章古辞，今之存者，并汉世街陌谣讴——《江南可采莲》、《乌生八九子》、《白头吟》之属也。”

江南可采莲，莲叶何田田（茂密）！鱼戏莲叶间！鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。（《江南可采莲》）

这样美丽的风光使采莲的人们情不自禁地唱和起来。它具有语言朴素、情感真实的民歌的特点。“街陌谣讴”是相和歌的主要来源。

《乐府诗集》分相和歌为相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、大曲等类。

二、魏晋时代的清商三调

公元3世纪初叶，逐渐形成了三国——魏、蜀、吴鼎立的局面，东汉王朝崩溃。魏武帝曹操、魏文帝曹丕和曹植，以及其他文士，都爱好乐府歌曲，填写了很多歌词。魏国设置“清商署”，掌管流行的乐舞。

在音乐史上，“清商”有几种不同的含义。一种含义是：清商即高的商调。宫、商、角、徵、羽五调，一般是指中部音高说的，即相当于今天的C、D、E、G、A五调。比它们的本调高半个音的调子，

就加一个“清”字来表示，如“清宫”、“清商”。清商比商调高半个音。这个调子的应用似乎很早。《韩非子·十过》篇记载，在春秋初期，乐师师涓鼓琴，晋平公问：“此所谓何声也？”乐师师旷说：“此所谓清商也。”晋平公又问：“清商固最悲乎？”师旷说：“不如清徵。”师旷拿清徵和清商相比，当然是指的一种调子，而不是一类乐曲。

还有一种含义是：商声“清”。商声使人听了，在心理上有清爽的感觉，因此，常用清字来形容它。如宋玉《长笛赋》：“吟清商，逐流徵。”陆机《七徵》：“合清商以绝节，挥流徵而赴曲。”李百药《笙赋》：“发繁弦于流徵，动浮磬于清商。”以清商和流徵对举，清字和流字相当，是形容音色的特点而不是表示音高的程度。

用这两种含义来解释清商乐，都是不适当的，因为很难设想出于许多不同地区的民歌会只用一个调子——清商或商调，这是不可能的。也不能说：“一切俗乐的特点是声音清越，哀怨动人。清乐也是如此。”^① 在过去的民歌里，哀怨是一方面，而更重要的一方面则是激昂慷慨地反抗压迫的斗争精神。只是古代官方的音乐机构所搜集的究竟有限，而歌词流传下来的更少；何况当时搜集的歌谣中，具有强烈反抗精神的必在被排斥之列，或者加以删改，变成了“怨而不怒”的作品。即使如此，这样的歌谣保留下来的还是不少。

关于“清商乐”这个名称的来源问题，以出于“清商三调”之说最为妥当。相和歌中有“平调、清调、瑟调，汉世谓之三调”^②。为什么称为“清商”呢？《魏书·乐志》记载：“（北魏孝文帝）神龟二年（519），陈仲孺言：依琴五调调声之法，以均乐器，其瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主。五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之。”这种调声法是有来历的，必然是继承了汉代以来的传统。

① 王运熙：《乐府诗论丛·清乐考略》。

② 《旧唐书·音乐志》。

因为三调之中“清调以商为主”，举清商以代表三调，所以称为清商三调^①。

《隋书·音乐志》说：“清乐，其始即清商三调是也。并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖（魏武帝、魏文帝、魏明帝曹睿）所作者，皆被于史籍。”清商三调原是汉代以来的旧曲，到了曹魏时代盛行起来。南朝宋顺帝升明二年（477），王僧虔上表说：“今之清商，实由铜雀；魏氏三祖，风流可怀。京洛（魏、晋）相高，江左（南朝）弥重。”曹操于汉献帝建安十五年（210），在邺城（今河南临漳）建铜雀台，作为享乐之处。《三国志·魏书·武帝纪》裴注引《曹瞒传》说：“太祖（曹操）为人，佻易无威重，好音乐，倡优在侧，常以日达夕。”曹操临死时还留遗令说：“吾婢妾与伎人皆勤苦，使著铜雀台，善待之。……每月旦、十五日，自朝至午，辄向帐中作伎。”公元220年，曹丕建立魏国，设置“清商署”。大概清商署即以铜雀台的乐伎为基本成员。

曹操、曹丕、曹植等写了很多可以唱的诗歌。《晋书·乐志》说，许多诗歌“始皆徒歌，既而被之弦管，又有因丝竹金石造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也”。魏世三调歌辞之类，是依照清商三调等乐曲的节奏而填写的，这是一种；另一种是像晋王沈《魏书》所说的，曹操“登高必赋，乃造新诗，被之管弦，皆成乐章”^②。先写了诗，然后根据诗作成乐曲。这个时期也是文学创作比较旺盛的时期，诗歌的形式和内容都受了乐府歌诗的影响；它对于后世的诗歌——特别是唐代的乐府诗，也发生了深刻的影响。

公元265年，晋武帝司马炎建立了西晋王朝。《晋书·乐志》说：“（曹魏）三祖纷纶，咸工篇什，声歌虽有损益，爰玩在乎雕章。是以

^① 参看《中国诗史》旧版第345—346页。

^② 《三国志·魏书·武帝纪》裴注引。

王粲等各造新诗，抽其藻思，吟咏神灵，赞扬来飨。（晋）武皇帝采汉魏之遗范，览景文之垂则，鼎鼐维新，前音不改。”西晋继承了曹魏的音乐，音乐官署中也有清商署。《宋书·乐志》著录的“清商三调歌诗”，乃“（晋）荀勖撰旧词施用者”。其中平调曲有魏武帝词二首，魏文帝词三首；清调曲有古词一首，魏武帝词四首，魏明帝词一首；瑟调曲有古词一首，魏武帝词二首，魏文帝词三首，魏明帝词二首。由于配乐的关系，这时对歌词的文字有所调整；每首分为若干“解”，解就是“章”、“段”的意思。歌词多半是五言或七言体。

清商曲继承了汉代以来的相和歌而在魏晋时代有新的发展。魏晋清商署虽然由清商三调得名，但所演奏的音乐不会只限于清商三调，除了其他相和歌之外，也必定吸收了当时流行的民歌，这些民歌大都出于北方各地区。

三、南朝的吴声歌和西曲

从公元四世纪初年起，匈奴、羯、鲜卑、氐、羌等族开始在中原地区及边疆地区，建立起一些短期的王国，北方遭受极大的破坏。公元317年，晋元帝司马炎渡江，迁都建康（今南京），建立东晋王朝。此后一直到隋朝统一，约二百七十年，历史上称为南北朝时代。

《晋书·乐志》说：“永嘉（晋怀帝年号，307—312）之乱，伶官既减，曲台宣榭，咸变污莱。虽复象舞歌工，自胡归晋，至于孤竹之管、云和之瑟、空桑之琴、泗滨之磬，其能备者，百不一焉。”虽然如此，以清商三调为主的北方音乐随着东晋政权到了江南，对于南方的音乐必然有所影响。《旧唐书·音乐志》说：“永嘉之乱，五都沦覆。遗声旧制，散落江左（江南）。宋梁之间，南朝文物，号为最盛，

人谣国俗，亦世有新声。”东晋以后，南方历宋、齐、梁、陈四朝，统称为南朝，国都都设在建康。南朝不断涌现的“新声”，如《宋书·乐志》所说的：“吴歌杂曲，并出江南，东晋以来，稍有增广。”这里所说的“吴歌杂曲”即指南方的音乐^①，大体上包括“江南吴歌”和“荆楚西曲”两类。

《南齐书·萧惠基传》说：“自宋大明（宋武帝年号，457—464年）以来，声伎所尚，多郑卫遗俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏辄赏悦不已。”魏三祖曲即指清商三调。这时清商三调与相和歌，已经认为“雅乐正声”了。所谓“郑卫淫俗”即指吴歌和西曲，它们正在发展起来。

《乐府诗集》卷四四说：“自永嘉渡江之后，下及梁、陈，咸都建业（建康），吴声歌曲，起于此也。”卷四七说：“西曲歌出于荆（今湖北江陵）、郢（今湖北宜昌）、樊（今湖北襄樊一带）、邓（今河南邓县）之间，而其声节送和，与吴歌亦异，故因其方俗而谓之西曲云。”吴声歌是江苏一带的民歌，西曲是湖北、江西、四川东部、河南一带（都属旧荆楚地区）的民歌^②。吴声歌中有《大子夜歌》：“歌谣数百种，子夜最可怜（爱）。慷慨吐清音，明转出天然。”“丝竹发歌响，假器扬清音。不知歌谣妙，声势出口心。”可见当时民间的歌谣很多。这些歌谣音节悦耳，文词朴素，充分地表达了人们的心情。

现存的吴声歌和西曲中有很多情歌，这些情歌深刻地热烈地赞扬男女间的真挚爱情，有一些充满了含蓄的反抗礼教的精神。

也有些文人、商人和歌妓的作品，反映了城市和商业市镇的各种生活。在东晋南朝时期，长江流域成为富饶的地区。由于农业生产力的提高、手工业和商业的发达，城市经济有显著发展。长江、汉水沿

① 参看孙楷第：《清商曲小史》，《文学研究》1957年1期。

② 参看王运熙：《六朝乐府与民歌·吴声西曲的产生地域》。

岸形成了许多商业及水上交通中心，如建康、江陵、襄阳等都是繁华的城市。襄阳是当时的军事重镇，也是对北方进行贸易的城市之一。在大城市里，贵族和大商人过着奢侈荒淫的腐朽生活，一般商人为贩运货物而奔忙着；与此同时，由于残酷的剥削压迫，贫苦人民在悲惨的命运中挣扎着、斗争着。从南朝诗歌中可以想见当时城市生活的情况。

南朝陈后主也是一个沉溺于声色的荒唐皇帝。《陈书·张贵妃传》记载：“（陈后主）每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士，与狎客共赋新诗，互相赠答。采其尤艳丽者，以为曲词，被以新声。选宫女有容色者，以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等。”陈后主时所造乐曲还有《黄鹂留》、《金钗两臂垂》、《春江花月夜》、《堂堂》等。这些也都属于吴声歌。

四、隋唐时代的清商乐

晋室南渡以后，在北朝，清商三调等乐曲并非立即绝迹，仍然流行于民间，成为构成新音乐的一种因素。这个时期，北方的音乐仍然以汉族音乐为根本，由于时代的进展，由于北方少数民族的音乐和西域音乐陆续地传进来，正在酝酿着共同融合成为一种新音乐。

《魏书·乐志》说，北魏太和十七年（493），孝文帝在维汉一带作战，景明元年（500），宣武帝攻占寿春（今安徽寿县），“始收其所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌荆楚西声，总谓之清商”。这时，“清商”的内容又有了发展，它不但包括汉魏以来的相和歌、清商三调，并且包括南朝的吴声歌和西曲，

以及杂舞曲等，而成为汉代以来中原及南方各地传统音乐的总名称。北齐的太常寺“统太乐署令丞，掌诸乐及行礼节奏等事。鼓吹署令丞，掌百戏鼓吹乐人等事。太乐兼领清商部丞，掌清商音乐等事”。中书省也设置“伶官清商部直长”、“伶官清商四部”。^①

公元581年，隋文帝杨坚建立隋朝；589年灭陈，统一南北。隋文帝灭陈时，“获宋齐旧乐，始于太常（寺）设清商署以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等复居其职”^②。隋文帝曾令音乐家何妥考定钟律，何妥上表说：

至于魏晋，皆用古乐。魏之三祖，并制乐辞。自永嘉播迁，五都倾荡，乐声南渡，是以大备江东。宋、齐已来，至于梁代，所行乐事，犹皆传古。……及侯景篡逆（梁简文帝天正元年，551），乐师分散，其四舞（鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞）三调（清调、平调、瑟调），悉度伪齐（北齐）。齐氏虽知传受，得曲而不用之于宗庙朝廷也。臣少好音律，留意管弦，年虽耆老，颇皆记忆。及东土克定，乐人悉返，访其逗留，果云是梁人所教。今三调四舞，并皆有手，虽不能精熟，亦颇具雅声。^③

何妥所说的古乐，就是汉代以来的相和歌、清商三调、吴声歌和西曲以及杂舞曲等。这些乐舞又出现在隋朝宫廷里。隋文帝所定的“七部乐”和隋炀帝所定的“九部乐”中，第一部都是“清商伎”。

公元618年，唐高祖李渊建立唐朝。唐代初年，新的民族形式的乐舞在发展和形成中，但沿用隋朝的九部乐和以后的十部乐中仍然都有清商伎。唐代清商伎因为是在宫廷里演奏，所以增加了很多乐器。

① 《隋书·百官志》。

② 《隋书·音乐志》。

③ 《隋书·何妥传》。

到了公元8世纪，宫廷里的清商乐便逐渐失传。《通典》卷一四六叙述清商乐变化的情况说：

遭梁陈亡乱，所存盖少（鲜）；隋室以来，日益沦缺。大唐武太后时，犹六十三曲。今其辞存者，有《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》……《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等共三十二曲。……又七曲有声无辞：《上林》、《凤曲》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》等，通前为四十四曲存焉……自长安（唐武后年号，701—704）以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，惟《明君》、《杨叛》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等共八曲。旧乐章多或数百言，时《明君》尚能四十言，今所传二十六言，就中讹失，与吴音（即江南音乐）转远，以为宜取吴人使之传习。开元（唐玄宗年号，713—741）中有歌工李郎子，郎子北人，声调已失，云学于俞才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌缺焉。……唯弹琴家犹传楚汉旧声，及清调、瑟调、蔡邕五弄调，谓之九弄，雅乐独存。非朝廷郊庙所用，故不载。

这里所叙述的只是宫廷里清商乐变化的过程。但清商乐是不会完全灭绝的，它也是构成唐乐的一种成分。唐代的“法曲”就是清商乐融合“法乐”——佛教音乐而成的。如《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《堂堂》等曲经过加工改编，又成为唐代流行的乐曲，前两曲为大曲，后一曲为法曲。又如汉代横吹曲《梅花落》，到唐代还是非常流行的乐曲。李白《听胡人吹笛》：“胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。”李白听的就是《梅花落》，当然比起原曲来可能会有一些发展变化。白居易《杨柳枝》：“《六么》、《水调》家家唱，《白雪》、《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”《白

雪》和《梅花落》都是古歌旧曲，但仍在处处吹奏。清商乐所用乐器离不开琴瑟，所以许多清商曲即作为琴曲流传着。如琴曲《白雪》大概就是由清商曲《白雪》改编的。唐高宗显庆二年（657），太常上言：

《白雪》琴曲，本宜合歌。……今准敕依于琴中旧曲，定其官商，然后教习，并合于歌，辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史，辄取侍臣等奏和《雪诗》以为送声，各十六节。今悉教讫，并皆谐韵。^①

这个琴曲的结构和相和歌仍然是一样的。

在唐代，乐曲演变变化的情况是很复杂的。如琴曲中有《湘妃怨》，是民间祭祀娥皇、女英时所用的乐曲。古代有个神话：虞舜巡游云南，使二妃——娥皇、女英留居潇湘间。舜死了之后，“二妃啼，以啼洒竹，竹尽斑”^②。白居易依照《湘妃怨》的节拍填词，此曲即变为词调《长相思》。白居易《长相思》词第二首：

深画眉，浅画眉，蝉鬓鬋鬋云满衣。阳台行雨回。
巫山高，巫山低，暮雨潇潇郎不归。空床独守时。

用《湘妃怨》曲调写巫山神女的传说，白居易又有《听弹湘妃怨》一诗：

玉轸朱弦瑟瑟徽，吴娃徵调奏《湘妃》。
分明曲里愁云雨，似道“潇潇郎不归”。

① 《旧唐书·音乐志》。

② 张华：《博物志》。

自注：“江南新词有云：‘暮雨萧萧郎不归。’”他所说的江南新词即指《长相思》词。因此可以推断，《长相思》的前身即《湘妃怨》。

琴曲中不断地吸收民间乐曲，从唐代以后也吸收了很多词调。在唐代，琴曲必然或多或少地受了燕乐的影响。

一个时代有一个时代流行的音乐。旧音乐必然被新音乐所代替。但旧音乐中为人民所最喜爱的部分，有的经过若干变化而保存下来，有的便融化在新音乐中。对于汉魏以来的乐府和清商乐的看法，也应当是这样。宋王灼《碧鸡漫志》卷一说：

西汉时，今之所谓古乐府渐兴，魏晋为盛。隋氏取汉以来乐器、歌章、古调，并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则鲜矣。士大夫作者，不过以诗一体自名耳。

唐代出现了新音乐，也出现了新的歌词。如王灼所说的，当时文人作的乐府诗是不能入乐的了。到了唐代，清商乐也逐渐衰败了，但其中的若干精华部分汇入了祖国音乐发展的洪流里。

（原载《文史哲》1962年第2期）

论汉赋

龚克昌

两千多年来，人们对汉赋的评论分歧是很大的。毁之者如西汉的扬雄，视汉赋如同“童子雕虫篆刻”，因而誓曰：“壮夫不为。”（《法言·吾子》）誉之者如南朝的沈约则说：“周室既衰，风流弥著。屈平、宋玉导清源于前，贾谊、相如振芳尘于后，英辞润金石，高义薄云天，自兹以降，情志愈广。”（《宋书·谢灵运传论》）但对汉赋最推崇的莫如近代学者王国维，他视汉赋为汉代四百年文坛的总代表，并把它放在与唐诗、宋词、元曲并驾齐驱的地位。解放以后，人们对汉赋的看法似乎发生了一边倒的变化，这就是大家对它采取了基本否定的态度。那么上述诸观点孰是孰非？抑或应如何评价才较恰切允当？本文试就这个问题谈一下个人意见。

一

汉赋最大的特点是几乎篇篇都在反对帝王的骄奢淫逸。

大家都知道，在中国的历史上，天子帝王拥有无限的权力和无尽的财富，他们的生活往往是极其奢华的。而他们生活上的放荡又往往与人们的苦难联系在一起。墨子说过，“当今之主”，其“为宫室台

榭”、“为美食”，“必厚作敛于百姓”。最高统治者肆无忌惮地追求声色口腹之欲，势必加重人民的负担，置人民于水深火热之中，并从而动摇封建王朝的根基。所以统治阶级中比较有远见的政治家思想家，总要不遗余力地批判历史上荒淫奢侈的昏君，而竭诚赞美以俭约自持的明主，用以讽喻当今，昭示来世。如沉湎于酒色、荒淫无道的周厉王、周幽王，早就成为众矢之的；而传说中茅茨不翦、采椽不斲、粝粢之食、藜藿之羹的尧帝，则受到人们的赞扬。文学作品中的表现也正是这样。《诗经·小雅》中的《正月》、《雨无正》，《大雅》中的《瞻卬》、《抑》，都是讽刺最高统治者的荒淫误国。民歌《齐风》中的《南山》、《敝笱》、《载驱》，《邶风》中的《新台》，也是揭露最高统治者生活上的丑事。由此可见，在批判最高统治者淫奢这一点上，劳动人民、文人以及统治阶级中有远见的政治家的观点是有共同之处的，这是因为他们的利害也有相联一面的缘故。汉赋正是继承了先秦文学这个有积极意义的内容而加以发展的。

尤其值得注意的是，反对最高统治者的侈靡，在汉代具有其更加迫切的意义。汉初，由于社会经济的恢复与繁荣，给统治阶级的挥霍浪费提供了雄厚的物质基础。据《三辅黄图》记载，仅汉武帝一代，就筑有数不尽的宫阙苑囿台榭观阁。汉武帝想吃南方的鲜荔枝，就筑扶荔宫，“荔枝自交趾移植百株于庭，无一生者，连年犹移植不息。……其实则岁贡焉，邮传者疲毙于道，极为生民之患”。武帝为求仙寻乐，起明光宫，“发燕赵美女二千人充之。率取二十以下，十五以上。年满三十者，出嫁之。……时有死出者，随补之”。武帝建元三年，开上林苑，“周袤三百里，离宫七十所，皆容千骑万乘……苑中养百兽……群臣远方，各献名果异卉三千余种植其中”。所以《三辅黄图》编者愤慨地指出：“至孝武皇帝，承文、景菲薄之余，恃邦国阜繁之资，土木之役，倍秦越旧；斤斧之声，畚鍤之劳，岁月

不息；盖骋其邪心以夸天下也。”汉武帝的奢华靡费，是过去任何帝王都不能比拟的，连暴秦也不在话下。

针对这种情况，汉赋把反对最高统治者的骄奢淫逸作为自己创作的主题——几乎所有赋家都围绕这个主题——大做文章，是有现实意义的。他们运用借古讽今的手法，对当今皇上进行委婉的劝说和谏诤；有时甚至大胆地、赤裸裸地进行揭露和批评。司马迁在为司马相如赋辩解时说过：“相如虽多虚辞滥说，然要其归，引之于节俭，此亦《诗》之讽谏何异？”（《史记·司马相如传》）司马迁这里虽仅提司马相如一人，但他实际上是在辨明一个带有普遍性的问题。因为相如以后很多赋家都仿效他的笔法——“虚辞滥说”和“引之于节俭”。所以司马迁对相如的评价，我们可以把它看做是对整个汉赋的评价。汉大赋的确是几乎篇篇在“讽谏”统治阶级的淫奢，而指归“引之于节俭”的。下面我们举几个有代表性的作家和作品来加以论证。

先说司马相如。司马相如是汉赋的奠基者。他的赋作标志着汉赋体裁的基本定型。他的赋影响了两汉整个赋坛，成为人们仿效的对象。据《汉书·艺文志》记载，相如共有赋29篇。但我们今天能看到的可靠的只有《天子游猎赋》（《文选》分为《子虚》、《上林》两篇，误）、《大人赋》、《哀二世赋》。在这三篇中，《天子游猎赋》最负盛名，我们着重分析这篇。

《天子游猎赋》惩奢劝俭的主题是很清楚的。在这篇赋中，作者先安排诸侯王的代表——楚王的子虚和齐王的乌有先生——在那里为其主子争奇斗胜，实则自我暴露。乌有先生以齐王“车驾千乘，选徒万骑，畋于海滨，列卒满泽，罟网弥山”的盛况向子虚炫耀；子虚则拿楚王的“云梦之事”的派头来相压。最后作者让天子的代表亡是公出场，把齐、楚之事统统加以批判：“亡是公听（读晒）然而笑曰：‘楚则失矣，而齐亦未为得也……且二君之论……徒事争于游戏之乐，

苑囿之大，欲以奢侈相胜，荒淫相越，此不可以扬名发誉，而适足以贬君自损也。”这里，作者虽含有对诸侯王身份的贬抑，但我们从亡是公所批判的内容，不是正可以看出作者对此事的态度吗？！“从此观之，齐楚之事，岂不哀哉；地方不过千里，而囿居九百，是草木不得垦辟，而民无所食也……仆恐百姓被其尤也。”作者把诸侯王的淫乐与老百姓的苦难紧紧联系在一起。

对天子，不便由外人来加以指摘，作者采用了让天子在淫乐之后反躬自问的手法：“于是酒中乐酣，天子茫然而思，似若有亡，曰：‘嗟乎，此太奢侈’……于是乎乃解酒罢猎，而命有司曰：地（指苑中土地）可垦辟，悉为农郊，以贍萌隶；隄墙填堑，使山泽之人得至焉。……若夫终日驰骋，劳神苦形，疲车马之用，玩（音玩，损耗）士卒之精，费府库之财，而无德厚之恩，务在独乐，不顾众庶，忘国家之政，贪雉兔之获，则仁者不繇（由）也。”天子自感有失，赶紧决定推墙填堑，让百姓得以种地樵薪。作者采用这种手法来批评天子的过失，其用心亦良苦矣。

相如在《哀二世赋》里，也借用秦二世的荒淫残暴而招致杀身亡国之祸来提醒武帝。在他种文体——《谏猎疏》中，相如也曾警告武帝，如果一味地田猎嬉游，后果是不堪设想的，“胡越起于毂下，而夷狄接轸也，岂不殆哉”。见出相如反对帝王的淫奢是一贯的。

扬雄是继相如之后的又一位大赋家。他的赋现存有十篇（包括《反离骚》、《解嘲》和残篇《酒赋》）。他的赋“讽谏”的气味更为突出。元延二年（前11）十二月，他随汉成帝去打猎，便立即上《羽猎赋》来讽谏成帝，提出帝王的饮食起居游乐礼仪都应有节度，绝不能影响老百姓的生产与生活。作者还批评成帝的老祖宗汉武帝——“武帝广开上林……游观侈靡，穷妙极丽……然至羽猎，甲车戎马……尚泰奢丽夸诩”。武帝实在太奢侈了。他要成帝吸取这个教训，关心农民生

活与生产：“丞（拯）民乎农桑，劝之以弗怠……恐贫穷者，不遍被洋溢之饶，开禁苑，散公储……”

在《长杨赋》里，扬雄甚至直接指责当今皇上——汉成帝。作者在序里明明白白地说，他对当今皇上为向胡人显示自己的派头，不顾农民死活，逼他们入山捕抓各种野兽十分不满，因此“上《长杨赋》……以讽”。在赋中，作者写道：“今年猎长杨……罗千乘于林莽，列万骑于山隅……此天下之穷览极观也。虽然，亦颇扰于农人三旬有余……岂为民乎哉？”在最高统治者无限制的纵乐与农民的受害之间，扬雄是坚决站在护卫农民利益这一边，他为百姓争利的态度是相当执著的。

和扬雄比较起来，班固的赋要稍逊一筹。班固是东汉初期重要赋家。他的赋有《两都赋》（分为《东都赋》、《西都赋》，实际是一篇）、《幽通赋》两个整篇和另外五个残篇。其中《两都赋》最负盛名。在这篇赋中，作者强调的是法度，他一面赞扬东都天子举止的合度，一面批判西都天子行为的逾制。和西都天子比起来，东都天子已属俭约；可是作者还不肯就此罢休，他还要天子“昭节俭，示太素，去后宫之丽饰，损乘舆之服御……”

作为一个封建制度的竭诚拥护者、“典型正字人物”班固，他拿“法度”做武器来臧否人物，来约束最高统治者过分的奢华是很自然的。我们一方面要看出他批评的局限性，但他反对最高统治者的胡作非为，还是不应全盘否定的。

继班固之后，是东汉中期杰出赋家张衡。张衡保留下来的赋作较多，有七个完整的篇章和五个片段。其中《二京赋》和《归田赋》最为著名。前者创两汉长篇的极轨，后者开后代抒情小赋的先河。

在《二京赋》里，作者对西京的宫室建筑和西京天子在游猎以及在日常生活中毫无节制的骄奢淫逸作了尽情的揭露和鞭挞；并把它与

人民的苦难和封建王朝的安危联系在一起。作者借安处先生批判凭虚公子说：“今公子苟好剿民以媮乐，忘民怨之为仇也；好殫物以穷宠，忽下叛而生忧也！夫水所以载舟，亦所以覆舟。”统治者如果只知一味地穷奢极欲，逼得人民走投无路，他们就可能揭竿而起，把你推翻。他在赋中还说，如果为君的“必以肆奢为贤”，那么桀纣都做对了，汤武还革什么命？秦始皇筑阿房，起甘泉，“征税尽，人力殫”，弄得“百姓不能忍”，因此才“息肩于大汉”。这里作者的是非好恶态度是极其明确的。

这里应该指出的是，张衡赋中所指控的最高统治者的骄奢，虽多征引史事，但他的两眼是眈眈于现实生活的。正如《后汉书》本传所说的他写《二京赋》的动机那样：“永元（汉和帝年号，89—105）中，（衡）举孝廉不行，连辟公府不就。时天下承平日久，自王侯以下，莫不逾侈，衡乃拟班固《两都赋》，作《二京赋》，因以讽谏。”“自王侯以下，莫不逾侈”云云，我们可以从他同时代人——王符所写的《潜夫论·浮侈》窥见一斑：“今京师贵戚，衣服饮食车舆文饰庐舍，皆过王制，潜上甚矣！……”这种社会风尚，自然是最高统治者诱导的结果，上行下效，历世皆然。所以作者虽没说“王侯”以上的如何“逾侈”，我们仍是可以想象出来的。张衡赋仍是针对最高统治者的淫奢而发的。

最后我们来谈谈枚乘的《七发》。

《七发》是一篇反对淫逸无度的佳作。赋中，作者描写了楚太子由于“久耽安乐，日夜无极”，以致“惕惕怵怵，卧不得瞑，虚中重听，恶闻人声；精神越渫，百病咸生”。作者由此得出结论：“出舆入辇，命曰蹶痿之机；洞房清宫，命曰寒热之媒；皓齿蛾眉，命曰伐性之斧；甘脆肥脓，命曰腐肠之药。”这个说法至今仍属确论；这是实践的结晶，是科学的总结。作者认为，患这种疾病是无药可医的，

“虽令扁鹊治内，巫咸治外，尚何及哉？”唯一办法是抛却腐朽堕落的生活方式，加强思想修养，过正常人的生活，正如作品所表现的那样，楚太子听了“要言妙道”，便“据几而起”，“恣然汗出，霍然病已”！这篇赋至今仍有强烈的现实意义。

说到这里，我们似乎可以得到这样一个认识：

第一，汉大赋的确是第一次集中地把作品的主题放在反对天子帝王的骄奢淫逸上。过去《诗经》虽也已接触到这个问题，但篇幅很少，在三百来篇中只占个零头；楚辞也涉及这个问题，但它主要是批判最高统治者政治上的昏庸。汉赋这样做，应视为艺术作品描写内容上的有效扩大和提高。这是应该肯定的。汉赋之所以能做到这一点，是现实生活的要求所决定的，但同时也是作者认识提高的结果。

班固在批评扬雄时说过：“扬雄以为靡丽之赋，劝百而讽一，犹骋郑卫之声，曲终而奏雅，不亦戏乎？”（《汉书·司马相如传赞》）班固的批评是有一定道理的。这里实际上牵涉到两个问题：一是文学艺术能不能运用夸张手法的问题。在很长的一段时间内，很多人是持否定意见的。扬雄、张衡、王充等都是这样。他们极力反对“靡丽”和“虚词滥说”。左思在《三都赋序》里批评相如、扬雄、班固、张衡的赋说，“于辞则易为藻饰，于义则虚而无征……”而他自己呢？他是严格遵守真实的：“其山川城邑，则稽之地图；鸟兽草木，则验之方志；风谣歌舞，各附其俗；魁梧长者，莫非其旧”，他是坚决反对夸张虚构的。刘勰也是持这种观点。他在《夸饰》、《诠赋》、《辨骚》等篇中都表示过这种意见。这实际上是他们对文学艺术的特征还没有充分认识的缘故，我们不能以为是正确的。其二是所谓“劝百讽一”或“卒章见志”的问题。这实际上仍表现当时人们对文学艺术缺乏全面的理解。他们以为赋作应通篇都在“风”，到处都“见志”。这主要恐怕也是儒家的思想在作怪。我们知道，文学作品是用形象来说话的，

它与政治论文直截了当地说出自己的观点不同。文艺作品的主题思想是允许含蓄隐蔽，允许卒章见志的。恩格斯给哈克奈斯的信就表示过这个意见。只是汉赋做得过分一些。但作为文学艺术发展的初期、早期阶段来说，存在这个缺点是可以理解的。我们甚至应该把它视为对文学艺术创作的有益探讨。

另外，我们还应该看到：汉大赋作者大都生活在最高统治者身边，他们写赋是要给最高统治者看的，而且又是批评其行为的过失。在这种情况下，大家说话自然得十分小心谨慎、含蓄隐蔽。尤其是，对于像汉武帝那种“性严急，不贷小过，刑杀法令，殊为峻刻”的帝王，是不能随便训斥的。这与那些在背后进行创作或民间作者可以毫无顾忌地詈骂皇帝是不同的，我们应加以区别。当然我们也不为其弱点辩护。这是第二点。

至于扬雄所说的，写赋是“童子雕虫篆刻”；“又颇似俳优淳于髡、优孟之徒，非法度所存”，“于是辍不复为”（《汉书·扬雄传》），和枚皋所说的“为赋乃俳，见视如倡，自悔类倡”（《汉书·枚乘传》）云云，这实际上是扬雄、枚皋等看不起辞赋，也即看不起文艺创作活动的表现，在他们的心目中，唯有阐发经典著作才有意义，唯有从事经国大业才有前途。张衡在《论贡举疏》中以及后来曹植在《与杨德祖书》中都有类似的观点，所谓“辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰显来世”，这种看法其实是很片面的。这是第三点。

对这个问题，我将作进一步考虑。

二

文学艺术是现实生活的反映，文学有认识生活的作用。孔子说：

“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。……多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）可见他也懂得文学作品在教育作用、讽刺作用之外，还有个认识生活的作用。但由于《诗经》多是抒情小诗，《楚辞》也主要是抒情诗，对社会现实的反映往往属于思想感情上的东西，不够具体。汉赋却不然，它主要是描写的叙事的。这也就是说，作者已开始注意大量地观察描写周围的事物。这也应该说是文学艺术的一个发展，一个进步。汉赋有意义的描写叙事，至少有如下两个方面：

首先是反映了汉帝国大统一的历史风貌。

汉帝国建立之后，边患频仍，特别是与北边匈奴的矛盾相当尖锐。高祖、文帝、景帝采取与匈奴和亲的政策，虽起过一些作用，但并没有根本解决边患问题，这从晁错的“言兵事”即可看出。汉武帝以后，由于国家的强盛，就转变对匈奴的媾和政策为武力斗争政策，经公元前127、121、119年三次大战，终于把匈奴打败，汉兴八十年来的边患问题，才得到基本解决。武帝还向四面八方用兵，在西方统一了三十六国，在西南恢复了庄跑跻的滇国旧业，从而奠定了今天中华民族大家庭的基础。对武帝这些作为，扬雄在他的《长杨赋》里作了肯定和赞扬：

于是圣武勃怒，爰整其旅……疾如奔星，击如雷霆，碎辘轳，破穹庐……遂躐乎王庭……分势单于，磔裂属国……二十余年矣，尚不敢惕息。

长久以来匈奴边患的窘境解决了。

夫天兵四临，幽都先加，回戈邪指，南越相夷，靡节西征，羌熨东驰。是以遐方疏俗，殊邻绝党之域……莫不躐足抗首，请献厥珍，使海内澹然，永亡边城之灾，金革之患。

其他边患也消除了。中国又成为一个大统一的国家，成为一个雄视环宇的强国。当然，武帝的开边政策对当时四周各族有压迫侵害的地方，有大汉族主义思想倾向。赋里对汉武帝也有拍马阿谀之处。但从当时社会经济文化发展的总利益上来考虑，他所起的作用是良好的，他不但建立起强大的大汉帝国，保证了边境的安全，而且打开了中外经济文化的交流，把汉族先进的生产技术和文化艺术带到较后进的各族中去。

西汉末年，王莽篡位，把本来混乱懦弱的中国进一步推向崩溃的边缘，中国又陷入四分五裂的局面，人民处在水深火热之中，班固在《两都赋》中写着：

于时之乱，生民几亡……壑无完枢，郭罔遗室，原野厌人之肉，川谷流人之血……

据记载，中国人口由平帝元始二年（2）的5900多万，下降到光武建武中元二年（57）的2100万人。在笔伐王莽罪恶的同时，作者对推翻王莽新朝的光武帝，自然要加以颂扬了——

于是圣皇乃……赫然发愤，应若兴云，霆击昆阳，凭怒雷震。

昆阳一役，打败了王莽。

遂超大河，跨北狄，立号高邑，建都河洛……系唐统，接汉绪，茂育群生，恢复疆宇。

光武帝在镇压农民起义的血泊中建立了东汉第一个王朝。但他平定内乱，重新统一中国，把人民生活引上正常轨道，还是应该肯定的。

光武帝虽重新统一中国，但中国仍处在国力孱弱、人民疲惫之中，边患也仍是一个严重的问题。这种情况一直到明帝以后才有所改变。明帝凭着帝国力量的恢复和上升，对外政策也就由防守转为进攻，公元73年、89年、91年，汉兵三次出塞进击匈奴。公元91年那次，大破北匈奴于金微山（今苏联西伯利亚境），这是自汉出师追击匈奴以来最远的一次。这时班超经营西域也完全成功，其他四裔少数民族也先后和中国和睦相处，这是中国继武帝之后又出现的一个盛世。对这个盛世，班固是喜悦的，他高唱着：

于是……（天子）目中夏而布德，瞰四裔而抗稜，西盗河源，东澹海灞，北动幽崖，南曜朱垠。殊方别区，界绝而不邻，自孝武之所不征，孝宣之所未臣，莫不陆轶水慄，奔走而来宾……

作者以自豪的心情，让东都主向西都宾炫耀：“子徒识函谷之可关，而不知王者之无外！”在一片吹捧天子的称颂声中，夹杂着大汉族主义味道，但它也确使我们看到了祖国疆域的辽阔，国势的强盛，各民族的大融洽，这在客观上是符合各族人民的利益的，是符合历史发展的进程的。

其次是歌颂了祖国壮丽的山河、高超的建筑和精湛的艺术。

扬雄在《蜀都赋》（见《古文苑》）中，对自己的家乡——蜀郡成都，就作了热情的讴歌。如描写其纺织雕刻：

尔乃其人自造奇锦：统、纁、纆、须、珍、绿、卢中、发文扬采，转化无穷。其布则细都弱折，绵茧成衽，阿丽纤靡，避曼与阴，蜘蛛作丝，不可见风。莆中黄润，一端数金。雕镂钜器，百伎千工。

这些描写是可信的，成都当时确以其精致的纺织和雕刻而誉满全国。成都还是当时西南最繁华的一个城市，正如赋所写的那样：“东西鳞集，南北并凑；驰逐相逢，周流往来，方辕齐毂，隐辘幽辘……”赋里对那“沃野千里”的土地，壮丽的山川，数不清的珍禽异兽，奇草名花，也一一作了描写，蜀郡这个“天府之国”的形象，也就栩栩如生地呈现在我们面前了。

班固的《两都赋》和张衡的《二京赋》对长安的描写，更使我们对祖国锦绣山河产生由衷的热爱。《两都赋》写着：

汉之西都……实曰长安，左据函谷、二嶂之阻，表以太华、终南之山，右界褒斜、陇首之险，带以洪河泾、渭之川，众流之隈，汧涌其西；华实之毛，则九州之上腴焉；防御之阻，则天地之隩区焉。

长安的形势是极其险要的，它东隔黄河，南阻秦岭，西北枕北山山系，居四关之中，自古就有所谓“金城”之称。它的周围就是所谓八百里秦川，土地肥沃，灌溉便利，物产丰富：

封畿之内，厥土千里，卓犖诸夏，兼其所有。其阳则……竹林果园，芳草甘木，郊野之富，号为近蜀。其阴则……下有郑、白之沃，衣食之源……沟塍刻镂，原隰龙鳞。决渠降雨，荷锸成云。五谷垂颖，桑麻敷纷。

长安在西汉是中国最大的城市，全国政治经济文化的中心，也是东方最大的城市。城四面各有三个城门。城内各主要街道均与各城门相通。城内有八街九陌。街道的宽度可容十二辆车并行。贸易主要分布在东西城两侧。城东有三市，城西有六市，商业极其发达。这也就是赋里所说的：“内则街衢洞达，闾阎且千；九市开场，货别隧分；

人不得顾，车不得旋；闾城溢郭，旁流百廛，红尘四合，烟云相连。”赋里还表现了长安城极其高超的建筑艺术。

司马相如的《天子游猎赋》，结构雄伟，气势磅礴，我们从中可以约略看到一个欣欣向荣的大国的风貌。它有着辽阔的疆域，秀丽的山川，丰富的物产。这里生长着各种珍禽异兽，奇草名木；这里修筑了许多巧夺天工的宫馆台榭；这里排演出了惊天动地的歌舞艺术。

尤其值得注意的是张衡《二京赋》中关于杂技艺术表演的一段描写。从中可以看出，它的内容是极其丰富的，演技是极其神奇超绝的：

临迥望之广场，程角觝之妙戏；乌获扛鼎，都卢爵幢（爬竿），冲狭燕濯，胸突铍锋，跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离，绉会仙倡，戏豹午黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而蟋蛇，洪涯立而指麾，被毛羽之襜褕。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏；复陆重阁，转石成雷；礚砺激而增响，磅磕象乎天威。巨兽百寻，是为蔓延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而挈攫，猿狖招而高援。怪兽陆梁，大雀踉跄。白象行孕，垂鼻鳞辘。海鳞变而成龙，状踠踠以蠕蠕。舍利颯颯，化为仙车。骊驾四鹿，芝盖九葩；蟾蜍与龟，水人弄蛇；奇幻倏忽，易貌分形；吞刀吐火，云雾杳冥；划地成川，流渭通泾；东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救；挟邪作蛊，于是不售。尔乃建戏车，树修旗，佞僮程材，上下翩翻，突倒投而跟挂，譬殒绝而复联。百马同辔，骋足并驰，幢末之伎，态不可弥。弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。

这是一场联合演出，有武技，有舞蹈，有幻术，总共表演三十几

个节目。这些描写是十分真实的，因为它早已为众多的两汉出土文物所证实，如早在1954年山东沂南发现的汉墓石刻中，就有一幅角觝戏，其中有车上倒挂、两人走索相逢、轻身人爬长木杆、戏豹午熏、大雀走动等等表演，其生动逼真，尚在张衡赋描写之上。在这里，我们应为祖国远在两千多年前就能创造出如此丰富多彩、精奇绝妙的艺术而感到骄傲。这是我国古代劳动人民聪明才智的结晶，也是他们对世界文化艺术所作出的杰出的贡献！

上面这两个方面的描写，至今读来仍那么令人心旷神怡，精神振奋。这是对祖国上升历史的反映，对祖国大好河山的赞美，对祖国人民聪明智慧的讴歌。这大概也就是前人所谓汉赋是“振大汉之天声”的主要内容吧！关于这个问题，千百年来，尤其是近几十年来，似乎成了问题，成为人们所不齿，被斥之为歌功颂德。毛泽东同志说过，“歌颂无产阶级光明者其作品未必不伟大”。同一道理，歌颂历史上前进的事业，歌颂伟大的祖国，歌颂历史上优美的艺术，也未必不值得肯定和赞扬吧！

三

汉代的赋家几乎全是文人。这些文人往往会遇到两个问题：一是因从事写赋而遭到轻视。在当时，除作诗（被认为是一种政治活动）外，搞其他文艺创作（如写赋、做小说）是要受到轻蔑的。扬雄所说的“又颇似俳優”，枚皋所说的“为赋乃俳，见视如倡”云云，都是这个意思。扬雄的发誓“壮夫不为”和枚皋的“自悔类倡也”，正说明他们因作赋而吃到苦头。其他赋家也很难有例外。二是政治上不得志。这与封建社会用人制度是紧密相关的。即使像两汉这样在封建社

会的上升时期，“任贤与能”也是谈不上的，有才能的人受到朝廷重用总是凤毛麟角；根据裙带关系、门第观念的标准用人是少不了的；善于阿谀奉迎、吹牛拍马的小人得志更是比比皆是。基于如上原因，因而在汉赋中，很自然就会产生一大批集中地揭发封建社会在用人问题上贤愚不分、是非倒置、压抑人才、摧残人才的作家和作品。

头一个应该提到的是贾谊。贾谊是一个年轻的政治家。他很有才华，很有政治头脑，二十来岁就被汉文帝征为博士。“每诏令议下，诸老先生不能言，贾生尽为之对”。文帝很器重他，他向文帝提出一系列积极的政治改革主张。但由于周勃等一班大臣的诬陷，文帝就疏远了他，遣他去做长沙王的太傅。他感到自己的理想落空了，境遇与屈原很相似，所以在渡湘水时，就写了一篇《吊屈原赋》。这赋表面上是在替屈原打抱不平，实际上是在抒发自己的积愤——

逢时不祥：鸾凤伏窜兮，鸱枭翱翔；闾茸尊显兮，谗谀得志；贤圣逆曳兮，方正倒植；世谓伯夷贪兮，谓盗跖廉；莫邪为顿兮，铅刀为铦……斡弃周鼎兮宝康瓠……

作者尖锐地抨击了坏人当道、贤人失志的黑暗现实。他想为国效力，但始终没有机会。赋的结尾表现了作者心情的沉重与孤寂，这也正是一般文人的通病。

贾谊“既以谪居长沙，长沙卑湿，谊自伤悼，以为寿不得长，乃为赋以自广”。这说的是贾谊写另一篇著名的赋——《鹏鸟赋》的过程。作者想借此以自我宽慰，但实际是无法办到的。赋里处处透露出作者的悲凉情绪。这是黑暗的环境造成的。它使我们对作者产生深切的同情，对不公正的社会现实产生强烈的不满。

下面应该提到的是司马迁。司马迁是一位伟大的历史学家，他因李陵事件而遭到腐刑，一生抑抑不得志。《汉书·艺文志》说司马迁

有赋八篇，我们现在能够看到的却只有《悲士不迁赋》（见《艺文类聚》三十）一篇。和它的标题一样，这篇赋正表现了作者的抑抑不得志的心情：

悲夫，士生之不辰……虽有形而不彰，徒有能而不陈。何穷达之易惑，信美恶之难分。时悠悠而荡荡，将遂屈而不伸。

作者生在汉武“盛世”，却深感生不逢时，这真是对这个“盛世”的莫大的讽刺，它充分暴露了封建社会所固有的，也即在娘胎就已形成的严重缺陷的一面；它只讲穷达，不管是非，只讲成败，不分善恶，赏罚不明，贤愚莫辨，压抑人才，埋没人才。作者接着写道：

好生恶死，才之鄙也；好贵夷贱，哲之乱也……我之心矣，哲已能忖；我之言矣，哲已能选。没世无闻，古人惟耻；朝闻夕死，孰云其否！

这里，实际上表现了作者的生死观、人生观。他对社会的恶习——“好生恶死”、“好贵夷贱”是很反感的。他自己之所以“隐忍苟活，幽于粪土之中而不辞”（《报任少卿书》），只是因为父亲的遗训和自己要写一部“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的巨作——《史记》的理想还未完成。一旦写完，传之于世，为人们所理解，他就感到死而无憾了。这里，显示了作者反对黑暗社会的坚定意志和追求光明理想的崇高志向。这篇赋是真实地表现了作为伟大历史学家的司马迁的思想的。

再值得注意的是扬雄。扬雄的生活也很不得意。他在四十多岁以前写的赋政治热情很高，对社会充满热情，对成帝寄托希望。但自哀帝即位后，由于仕途的不得志——“雄三世（成、哀、平）不徙官”，和生活的窘迫——“（雄）家产不过十金，乏无儋石之储”（《汉书·

扬雄传》)，尤其是由于冷酷无情的现实生活的教育，他的脑子冷静下来了，对统治阶级开始产生失望和不满，从而写出了《解嘲》（实际上也是赋）、《太玄赋》、《逐贫赋》这样更有现实意义的赋篇。

哀帝时，傅太后用权，“丁、傅子弟并进，董贤贵幸”，正直人受到排斥。对此，谏议大夫鲍宣曾上书谏诤：“窃见孝成皇帝时，外戚持权，人人牵引所私，以充塞朝廷，妨贤人路……今奈何反复剧于前乎，朝臣亡有大儒骨鲠白首耆艾魁垒之士……今世俗谓不智者为能，谓智者为不能……请寄为奸，群小日进……”（《汉书·鲍宣传》）据《汉书》扬雄本传称，扬雄的《解嘲》正暗寓这事。赋写道：“今大汉……家家自以为稷契，人人自以为皋陶。戴纵垂缨而谈者，皆拟于阿衡。五尺童子，羞比晏婴与夷吾。当涂者入青云，失路者委沟渠；且握权则为卿相，夕失势则为匹夫……当今……言奇者见疑，行殊者得辟（罪），是以欲谈者宛舌而固声，欲步者拟足而投迹……”上面鲍宣所揭露的那些丑恶现象，在这里得到了不折不扣的表现。这正是西汉末叶黑暗现实的写照。

扬雄在《逐贫赋》（见《古文苑》）中愤恨地问贫：“人皆文绣，余褐不完；人皆稻粱，我独藜藿……身服百役，手足胼胝；或耘或耔，露体霑肌；朋友道绝，进官凌迟。”这个社会是多么不公平合理啊！作者想摆脱贫困的羁绊，但总是摆脱不了：“舍尔远窜，昆仑之颠，尔复我随，翰飞戾天；舍尔登山，产穴隐藏，尔复我随，陟彼高岗……”

这里，作者当然不明白自己的贫困是由社会制度所造成的，但他的确是看到了这种贫富不均的不合理现象。西汉末年，王莽改制的的一个重要借口就是“汉氏减轻田租……厥名三十税一，实什税五也，父子夫妇终年耕耘，所得不足以自存。故富者犬马余菽粟，骄而为邪；贫者不厌糟糠，穷而为奸”（《汉书·王莽传中》）。《逐贫赋》所反映

的和这种情况是完全一致的。

与扬雄近似，张衡后期的赋作，也几乎是集中地泄露他对腐败的封建王朝的不满。在《思玄赋》里，我们可以看到，尽管作者自己（其实何止他自己）有很高的德行：“匪仁里其焉宅兮，匪义迹其焉追”，一切遵从先哲的遗训，他还亟亟于修身洁行——“旌性行以制佩兮，佩夜光与琼枝；纒幽兰之秋华兮，又缀之以江蘼”，可是他所得到的报答却是：“非是时之攸珍”，社会根本就不要他。因为这个社会是“宝萧艾于重笥兮，谓蕙芷之不香；斥西施而弗御兮，絜骀褻以服箱，行颇僻而获志兮，循法度而离殃”啊！

对作者写这篇赋，《后汉书·张衡传》里是这样说的：“（衡）后迁侍中，（顺）帝引在帷幄，讽议左右，尝问衡天下所疾恶者。宦官惧其毁己，皆共目之。衡乃诡对而出。阉竖恐终为其患，遂共谗之。衡常思图身之事，以为吉凶倚伏，幽微难明，乃作《思玄赋》，以宣写情志。”如果拿这段话来与赋相互发明，我们就仿佛可以看到，封建王朝的权柄都流入宦官群小的手里了，这些人都是那样自私和卑鄙，见到小人就引为同党，相互勾结，狼狈为奸；见到志士则如遇寇仇，总想加以陷害。在他们的打击下，有才能的人一个个都含怨怀恨，趋出帝都。看，多么可恶的社会！

在《归田赋》里，作者劈头就说：

游都邑以永久，无明略以佐时；徒临川以羨鱼，俟河清乎未期。感蔡子之慷慨；从唐生以决疑。谅天道之微昧，追渔父以同嬉。超埃尘以遐逝，与事世乎长辞。

在这里，我们看到的不是作者“无明略”，我们倒看到一个有才能的人受到压抑和排挤的过程。他原先也想拿自己的才学去效世，可就是“俟河清乎未期”，等不到机会！他对蔡泽的“游学于诸侯，大

小甚众，不迁而从唐举相（学相命）”（《史记·蔡泽传》），深有同病相怜之感。他看到社会是那样的黑暗——“谅天道之微昧，只好“追渔父以同嬉”，“与世事乎长辞”！张衡这篇赋作于居河间相三年，即公元138年，那时正是他感到“天下渐弊，抑抑不得志”而作《四愁诗》的时候，在这篇赋里，我们不也同样可以闻到这股味道？！

赵壹早期的遭遇也很不幸。他“恃才倨傲，为乡党所摈”，“后屡抵罪几至死，友人救得免”（见《后汉书》本传）。为报答友人搭救之恩，他作《穷鸟赋》：

有一穷鸟，戢翼原野。毕纲加上，机罅在下。前见苍隼，后见驱者。缴弹张右，羿子彀左。飞丸激矢，交集于我。思飞不得，欲鸣不可。举头畏触，摇足恐堕。内独怖急，乍冰乍火……

赋中的“穷鸟”，实即作者自己。赋中的毕纲、机罅、苍隼、驱者、缴弹、羿子、飞丸，也就是黑暗的社会现实。在险恶的境遇压迫下，他诚惶诚恐，坐立不安。赋写得很有感染力。为进一步“抒其怨愤”，赵壹又作《刺世疾邪赋》：

……于兹迄今，情伪万方。佞谄日炽，刚克消之。舐痔结驷，正色徒行。姬媪名势，抚拍豪强。偃蹇反俗，立致咎殃。捷慑逐物，日富月昌。浑然同惑，孰温孰凉？邪夫显进，直士幽藏。原斯瘼之攸兴，实执政之匪贤。

赋通篇见解深邃，感情愤激，语词尖刻，对这个人妖颠倒的社会进行了无情的揭发和抨击。作者愤怒地声称：“宁饥寒于尧舜之荒岁兮，不饱暖于当今之丰年。”并表示要反抗到底：“乘理虽死而非亡，违义虽生而匪存。”当然，赵壹后来并没有继续勇猛地斗争下去，他事后曾得到袁逢等人的赏识。但他拒不出仕，终于“郡吏”，志向还

是高的。况如他后期所受的礼遇，也只是个别现象；他所揭露的“情伪万方”并不因自己境遇的好转而失去其价值。

祢衡短暂的一生更是抑抑不得志。祢衡“少有才辩”，聪明过人，却得不到重用。他那“气尚刚傲，好矫时慢物”（《后汉书·祢衡传》）的性格，正是曲折地反映了他对不合理的社会的不满和反抗。但个人的反抗是无济于事的，所以他最后难免被害死，死时仅26岁。祢衡现存赋仅《鹦鹉赋》一篇。这篇赋写于险遭曹操、刘表杀害之后，寄身于江夏太守黄祖之时。他这时已尝尽了人间的苦涩，所以这篇赋实际上是借写鹦鹉来抒发自己的愤懑情怀——

惟西域之灵鸟兮，挺自然之奇姿……性辩慧而能言兮，才聪明以识机……采采丽容，咬咬好音。虽同族于羽毛，固殊智而异心。配鸾皇而等美，焉比德于众禽？

这是写他自己具有非凡的才智和高尚的品德。但他得不到发挥自己才能的机会，他面对的是无形的人间牢狱：

跨昆仑而播弋，冠云霓而张罗。……尔乃归穷委命，离群丧侣。闭以雕笼，翦其翅羽。流飘万里，崎岖重阻……

这实际上是写他误入曹操网罟，并被遣送荆州、江夏等事。他的环境是极其险恶的，等待他的实际上只有死路一条：

陋体之腥臊，亦何劳予鼎俎？嗟禄命之衰薄，奚遭时之险讫？岂言语以阶乱？将不密以致危。

事实也正是这样，他最后就是死在写这首赋的这个环境中。当时像他这样有才能的文人被杀是屡见不鲜的。向曹操推荐他的孔融，不也是被曹操杀掉的吗？在我国漫长的封建社会里，不知有多少有才能

的知识分子遭到黑暗社会的排挤和杀害。唯一可慰的是只因为他们在人生征途上遇到厄困，才给我们留下如许丰厚的文化遗产。司马迁说过：“文王拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》，屈原放逐，乃赋《离骚》……”信然！

汉赋思想内容上的成就大致如是。由此我们不难看出，对汉赋作过高的评价是不对的，它比《诗经》、《楚辞》要差一截。但我们也不同意对此采取一笔抹杀的态度。尤其是，我们不能同意像汉儒那样对任何形诸笔墨的东西，都几乎一律用经书的标准来要求，用儒家那一套美刺标准来要求。我们应该把汉赋看成文学艺术作品。评价它的思想内容是必要的，重要的，但不是唯一的。文学艺术还有赏心悦目的作用。汉宣帝就说过：“辞赋大者与古诗同义，小者辨丽可喜，譬如女工有绮縠，音乐有郑卫，今世俗犹皆以此虞悦耳目。”（《汉书·王褒传》）他这话是对的。文学艺术的任务除“美刺”作用外，也还有陶冶心性、抒情畅志的作用。汉大赋多为满足帝王的艺术享受而作，这个特点尤值得我们注意。

四

现在来谈谈汉赋在艺术上的贡献。

在这里，我们可以毫不夸张地说，赋家们大都是较早有意识地认识到自己在进行艺术创作，创造一种适应大汉帝国所需要的文学艺术形式，探索一种符合这个文学艺术形式的表现手法，寻求一种善于表现这种文学艺术形式的语言文字。它对后代文学艺术的发展繁荣，尤其是为它们提供艺术上的借鉴，是很突出的。这一切，是值得我们大加肯定的。

大家都知道，在两汉以前，用我们今天的标准来看，文学艺术样式实际上只有诗歌和散文两种，小说尚处在萌芽阶段。汉赋的出现，使祖国的文学艺术宝库增添了一种文体。汉赋是一种韵散参半的文学，是一种浓妆艳抹的文学，是一种铺张扬厉的文学。它是适应大汉帝国的社会需要而产生的。是在诗歌和散文的直接影响下出现的。它吸取了诗歌的韵美而舍弃其过分严格的句式，它吸取了散文的自由灵活而扬弃其过分的漫散无韵。它不但以其与时代高度的适应性而垄断了两汉四百年的文坛，而且以其华丽端庄的装束博得以后千百年间文人学者的喜爱。六朝的俳赋，唐代的律赋，宋以后的文赋，都是在它的直接哺育下产生的。六朝的骈俪，唐代的四六文，也是在它的影响下兴起的。今天，我们从散文诗中仍可以看到它的影子。它的名字也间或在报刊上出现。它对封建时代文人作家的影响，也是不能抹杀的。

有人以为，用赋这种文体写不出好作品。这种说法是不对的。大文豪苏东坡早就批评过这种观点。他说：“扬雄好为艰深之辞，以文浅易之说；若正言之，则人人知之矣。此正所谓雕虫篆刻者，其《太玄》、《法言》皆是类也；而独悔于赋，何哉？终身雕篆，而独变其音节，便谓之经，可乎？屈原作《离骚经》，盖风雅之再变者，虽与日月争光可也，可以其似赋而谓之雕虫乎？使贾谊见孔子，升堂有余矣；而乃以赋鄙之，至与司马相如同科。雄之陋如此比者甚众。”（《答谢民师书》）这话说得很好，任何文体都可能写出好作品，也可能写出不好的或坏的作品，关键不在文体，而在作者自己，这是文学史上的常识。前面所举的例子足以说明这点。

汉赋作家的写作态度大都是极其严肃认真的。据《西京杂记》记载，司马相如写《子虚赋》、《上林赋》时，是“意思消散，不复与外事相关。控引天地，错综古今，忽然如睡，焕然而兴，几百日而后

成”。桓谭在《新论·祛蔽篇》中也说：“子云（扬雄）亦言，成帝时……上甘泉，诏令作赋……遂困倦小卧，梦五脏出，以手内之。及觉，大少气，病一岁。由此言之，尽思虑，伤精神也。”《后汉书·张衡传》也说张衡作《二京赋》是“精思傅会，十年乃成”。而他们这种严肃认真的写作功夫，主要花在对客观事物形象的描绘上。这一点汉赋作家是极其讲究的。司马相如说：“合纂组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。赋家之心，包括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得而传。”（《西京杂记》卷上）刘勰在《诠赋》里也说：“赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也。”又说：“写物图貌，蔚似雕画。”这里说的都是指赋家如何自觉地进行艺术构思，运用形象思维，夸张手法，认真地选择自己认为合适的语词音律，以便把客观事物描绘得十分生动细致形象逼真，富有艺术的感染力。事实也确是如此，汉赋是有许多相当精彩的描写，如扬雄的《羽猎赋》写群鸟：

于是……玄鸾孔雀，翡翠垂荣，王雎关关，鸿雁嚶嚶，群嬉乎其中，噍噍昆明，鳧鹭振鹭，上下砰磕，声若雷霆。

这里作者着重从声音上落笔，通过这一片喧闹声，我们好像进入了一个鸟类欢乐的世界！那里的鸟儿，有的在水里嬉游，有的在地上歌唱，有的在空中盘旋。游的是那样逍遥，唱的是那样忘形，飞的是那样自得。这是作者通过描写声音来传神。扬雄不但能把传神的笔墨施之于动物之上，而且也能够应用于描写静物之中：

于是大厦云谲波诡……仰矫首以高视兮，目冥眴而无见；正浏滥以宏愴兮，指东西之漫漫。徒徊徊以徨徨兮，魂魄眇眇而昏乱；据轮轩而周流兮，忽块圯而无垠。（《甘泉赋》）

作者没有具体说大厦如何高危，但我们读了这段描写，就好像觉得它高不可攀，危不敢上。这里，作者用了一个巧妙的手法，借人们的眼睛、感觉来传神。这里夸张手法起了作用了。

张衡的《二京赋》对东京洛阳宫苑的描写也是很成功的：

濯龙（池名）芳林（苑名），九谷八溪，芙蓉复水，秋兰被涯。渚戏跃鱼，渊游龟蠃；永安离宫，修竹冬青。阴池幽流，玄泉冽清；鸛鹄秋栖，鹖雕春鸣，雉鸣丽黄，关关嚶嚶。

这些笔墨，完全摆脱了前人描写皇宫帝苑所常不可避免的凝重的贵族宫廷的气味。在这里，人们倾耳一听，仿佛听到上有关关鸣鸟，下有潺潺流水；人们展目四顾，那池渊的跃鱼，那树上的鸣禽，那遍地的芳草，那缤纷的落英，又目不暇接，一一映入眼帘。这真是一幅极其美妙的大自然的景象，直叫人心旷神怡、流连忘返。这里还应提到的是《归田赋》那段脍炙人口的风光画：

于是仲春令月，时和气清，原湿郁茂，百草滋荣，王雎鼓翼，仓庚哀鸣；交颈颉颃，关关嚶嚶；于焉逍遥，聊以娱情。

这是张衡想象中归田后的农村景色。它充满着春的气息，春的活力；它表达了作者对归田生活的向往，同时也流露出他对仕途生活的厌弃，对封建朝政的批判。它既是写景的妙文，也是抒情的绝笔，达到了情景交融的境地。

还有，像司马相如《天子游猎赋》里“鸿鹄鹖鸪”那段对浮游在水上的群鸟的描写，班固《西都赋》里“郑、白之沃”那节对肥腴的土地和繁茂的农作物的形容，张衡《二京赋》里对高超的杂技艺术表演的激赏，都写得极其具体细致，生动形象。像汉赋这种笔迹，在《诗经》、《楚辞》里是不多见的，被誉为写景绝唱的《诗经·采薇》，

其实也只有“杨柳依依，雨雪霏霏”几句。这应是汉赋在我国文学艺术发展史上所作的贡献，从此，粗线条的勾勒，渐渐被细线条的精绘所代替，叙事诗也渐渐多起来了，艺术夸张被广泛应用了。

汉赋还有个特点就是波澜壮阔、气势磅礴的文势，这种情形既表现在那急云翻滚、波涛汹涌的辩论中，如《天子游猎赋》里子虚、乌有先生、亡是公之间的纷争，《两都赋》里西都宾与东都主之间的舌战，《二京赋》里凭虚公子与安处先生之间的交辩；也表现在那潜龙出水，天马行空般的描述中，大如云梦、上林、西都形势的描绘，小如一座山形、一处水势、一场狩猎场面的刻画。汉赋中出现的这种文势，不能说和日丽中天、俯照环宇的大汉帝国的国势无关，和我国民族的伟大气魄无关。这是值得我们重视的。

汉赋的作家很注意遣词造句，所以汉赋写来文字较凝练精工，音节较铿锵和谐，词汇丰富，造语多变，也值得注意。

鲁迅先生曾经说过，魏文帝曹丕的时代，是“文学的自觉时代”（见《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）。鲁迅先生的根据是曹丕说诗赋不必寓教训，反对当时那些寓训勉于诗赋的见解，也就是近代所说的为艺术而艺术。根据鲁迅先生这个标准，或用我们今天所说的所谓自觉地进行艺术创作的标准，我都以为，这个“文学的自觉时代”至少可以再提前三百五十年，即提前到汉武帝时代的司马相如身上。因为如果根据鲁迅先生的标准，我们可以引用汉人或今人所常讥讽的汉赋是“劝百而风一”、“曲终而奏雅”、“没其风谕之义”等这些话来作证，这些话正认为汉赋庶几摒弃了“寓训勉于诗赋”。如果用我们今天的标准，我们从前面引用的相如的两段话，就不难看出，相如已很明确地认识到自己是在进行艺术创作，并已能提出比较明确的创作理论，已懂得搜捕创作的对象，已能够运用形象思维进行艺术概括，已懂得选取适当的词语和音韵来表现自己的艺术理想。从相如的艺术

实践看，也完全可以证明这一点。

当然，汉赋也有较严重的缺点，从总的来看，汉赋的思想性不够高，斗争性较差；反映的生活面较窄；形式比较呆板，取材也较芜杂；行文甚是铺张，语言也较堆砌艰深。还有，赋家之间喜欢相互模仿，缺少鼎革精神。

不过，拿这些缺点与其成就一较短长，尤其是把它放在两汉这个特定的环境中来考察，从文学艺术的角度来考察，这些缺点就显得是次要的、暂时的了。我们应公正地对待它，给它以一定的地位。

(原载《文史哲》1981年第1期)

论汉赋在中国文学史上的地位

龚克昌

王国维曾经说过：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”（《宋元戏曲考·序》）对王国维这种看法，人们大体上是赞同的。但有一点例外，就是对汉赋的评价。人们多以为汉赋是为统治阶级歌功颂德的，是堂庙文学，没有多少可取之处。其实，王国维的话并没有错，汉赋的成就虽没有唐诗、宋词、元曲那么突出，但她确实是一代之文学，是汉代文学的代表。它真实地表现了汉王朝大国的风貌，传达了大汉帝国的时代精神，是一种富有创造性的文学。

—

班固在《两都赋·序》里说：“或曰：赋者，古诗之流也。……至于武、宣之世，乃崇礼官，考文章……以兴废继绝，润色鸿业。……故言语侍从之臣，若司马相如……刘向之属，朝夕论思，日月献纳；而公卿大臣御史大夫仇宽……太子太傅肖望之等，时时间作。……故孝成之世，论而录之，盖奏御者千有余篇，而后大汉之文章炳焉。”班固这段话，讲了赋的属性，诗赋的兴衰与时代的关系，诗赋的作用，

但着重讲的是汉赋在汉代的盛况。当时不仅文人学士作赋，公卿大臣作赋，帝王亲自作赋，连地方官吏、行伍将领、年轻学子也作赋。而且是“朝夕论思”、“时时间作”，不停地谋篇，不断地写作，所以到西汉后期汉成帝时，仅“奏御”——献给皇帝——之赋就“千有余篇”。未“奏御”的有多少呢？成帝以后以及整个东汉两百年间又写了多少？班固有的不了解，有的在他身后，更不得而知。但我们从东汉后期张衡“研京以十年”，西晋“左思练都以一纪”，两人为了写京都大赋，几乎花费半生精力，不难推断，在东汉人的心目中，写赋还是很受重视的。写赋的人绝不会少，作品也一定很多，只是我们今天大多看不到罢了。钟嵘在《诗品·总论》里说：“自王（褒）、扬（雄）、枚（乘）、马（司马相如）之徒，词赋竞爽，而吟咏（指写诗）靡闻。”也正说明这种情况。两汉的文坛确为汉赋所垄断。从此，赋这种文体正式成立。我国古代的文学艺术之林也因而增添一种艳丽之花。王国维对此给予充分的肯定，是很有见地的。

二

与汉赋产生于崭新的社会生活相适应的是在汉赋篇章中所流露出来的崭新的精神面貌。我们读汉赋，尤其是读其中那些有代表性的汉大赋，往往会感受到有一股强大的力量在摇撼着我们，有一种欢快上升的气氛在激励着我们。如说到大汉帝国创建的历程和大汉帝国的声威，赋家们多怀着一种未曾有过的喜悦、激动和自豪的心情来描述：

于是圣武（汉武帝）勃怒，爰整其旅……遂躐乎王庭。……夫天兵四临，幽都先加；回戈邪指，南越相夷；靡节西征，羌焚东驰。……自上仁所不化，茂德所不绥，莫不趺足抗首，请献厥

珍。使海内澹然，永无边城之灾，金革之患。（扬雄《长杨赋》）

武帝凭借文景以来积累的雄厚财富和本人的雄才大略，开始对外用兵，开拓疆土。

经过五十多年的征战，付出了“海内虚耗，人口减半”的代价，终于为我们今天这个多民族的伟大国家奠定了初步的基础。汉武帝是有功于国家的。

武帝后的情况又有所变化。西汉末年，由于王莽的狂妄无端的举止，曾引起了四周各族的骚动；边患又成为一个大问题；尤其北匈奴，又成了汉朝的大患。这种情况一直到东汉的明帝、和帝以后才有了根本的好转。公元91年，汉军西出張掖郡，大破北匈奴于金微山（在今苏联境内）。这时班超经营西域也完全成功，其他各族人民也与汉族和睦相处。这是中国继武宣以来又出现的一个盛世，班固在《两都赋》里以欢欣的心情高唱着：

自孝武之所不征，孝宣之所未臣，莫不陆轶水粟，奔走而来宾……是日也，天子受四海之图籍，膺万国之贡珍；内抚诸夏，外绥百蛮。

类似这种发自内心的高昂欢快的赞词，在其他赋家的作品中也屡有出现。这是以往任何时候都未曾有过的。我们知道，中国在夏、商、周三代以前，或则系国家机构尚处在逐渐形成的阶段，或则天子仅充当有名无实的象征性的角色，即使是最强盛的时期，王朝的统治范围也仅局限于中原狭小地区。孔子的大一统思想，实未曾真正出现过。而且边患也接连不断：“靡室靡家，玁狁之故；不遑启居，玁狁之故。”（《诗经·采薇》）这样的哀诉时续时断，连绵数千年。秦虽曾统一过中国，但因时间太短，又多行暴戾，为人们所厌弃，而且实际统治区域也不能与汉相比。只有两汉，才真正一改中国历史上数千年来

的积弱，掀开了中国历史的新篇章。面对这种崭新的局面，人们怎能不大唱赞歌呢？

这种激越高昂的新时代自豪感我们甚至在作者描写都市、物产、建筑、杂技、音乐、狩猎等各方面的作品中也可以感觉到。如扬雄笔下的甘泉宫，就令人叹为观止。它的通天台是“直峣峣以造天兮，厥高庆而不可弥度”。它的大厦是“仰矫首以高视兮，目冥眴而亡见；正浏滥以弘惝兮，指东西之漫漫”。甘泉宫的楼台宫馆，其高看不到顶，其大望不到边，一句话，即任何建筑物也不能超越，惟其最高，惟其最大。《史记·高祖本纪》曾载，萧何营作未央宫，因过于奢侈而受到高祖的斥责。萧何回答说：“天子以四海为家，非壮丽无以重威，且无令后世有以加也。”这话庶几道出了汉人的心理特征，他们的所作所为，包括营建宫室在内，就是要做到四海之内，古往今来，无以复加。

再看看司马相如《天子游猎赋》所写的那场惊天动地的歌舞表演：“（天子）于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之寓，撞千石之钟，立万石之虞……千人唱，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波……”场面是何等广阔，人物是何等众多，声势是何等雄壮！

天子游猎的阵容呢？那是：“千乘雷起，万骑纷纭；元戎（兵车）竞野，戈铤彗云；羽旄扫霓，旌旗拂天。……日月为之夺明，丘陵为之摇震。”（班固《两都赋》）天子出猎的队伍是何等壮盛，何等威武！这不正是天朝大国的雄风吗？在枭雄割据、王国丛立、国力脆弱、民不聊生的混乱时代，是绝对写不出这样轰轰烈烈的场面的。

赋家们甚至在描写山形水势时，也表现出飞动的气势，呼唤出时代的心声。如司马相如笔下上林苑的河流：“荡荡乎八川分流，相背而异态，东西南北，驰骛往来。出乎椒丘之阙，行乎洲淤之浦，经乎

桂林之中，过乎泱漭之野。汨乎混流，顺阿而下，赴隘狭之口，触穹石，激堆埼；沸乎暴怒，汹涌澎湃……”整个画面是那么流畅、欢快、强劲、有力，表现出一种奔腾向前锐不可当的气势。

总而言之，汉大赋不管写什么，都浸透着强烈的时代感，表现出崭新的精神面貌。这就是洋溢于篇中的对现实生活的密切关注，对宏伟理想的勇敢追求，对最后胜利的充满信心；这就是出现于篇中的一个环顾四海、雄视天下的大汉帝国的形象。这一切都说明中国已进入了一个文明先进的社会，中国已成为一个伟大强盛的国家。

三

与对光明面的热烈赞颂相比，汉赋对社会阴暗面的揭露是大为逊色的。这里有三个原因：一是汉代处于封建社会的上升时期，国家刚刚统一不久，人们还多为大汉帝国的雄伟阔大欣欣向荣的气象所陶醉。二是与文学发展的突变阶段有关。这时的文学艺术正处在从儒家经典的附庸地位中解脱出来，而发展成为一个独立的学科的新阶段，因而要求充分发展自己的特点，也即要着重解决艺术形式问题，而对思想内容的要求则相对忽视。这一点后面还要评论。三是与赋家的身份有关。大赋作家多是帝王的弄臣，生活在帝王身边，他们所看到的，更多是帝王的奢华和威风，感受更深的，是大汉帝国的文明和强盛。他们很难接触到下层人民的生活，即使看到了一些世间的不平和苦难，他们也不敢轻易说出，更不敢直言正色地进行抨击。但作为一个赋家，尤其作为一个比较有正义感的赋家，他们也不能闭目塞听，一味地阿谀奉迎，他们必将有所指陈。因而也就出现了在大赋作家的作品中多有微讽帝王的旨意在。

首先是讽谏帝王过分的骄奢淫逸。骄奢淫逸几乎是帝王的通病。“贵为天子，富有天下”的身份地位使他们极易染上这种痼疾。这种痼疾又往往是他们的致命伤，历史上一些无道昏君如夏桀、殷纣、周厉王、周幽王等的丧身失国，都与他们的骄奢淫逸有关。所以古代一些比较明智的帝王对此都很警惕，许多历史家、思想家对此也总是力加劝诫。汉赋作家也没有例外。这一点我们在西汉前期大赋形成阶段的作品中已经可以看到，只不过没有像后来扬雄赋那样在序里公开提出就是了。其中涉及这个问题最著名的赋作有枚乘的《七发》和司马相如的《天子游猎赋》。人们对《七发》主题的看法分歧颇大，刘勰说：“所以戒膏粱之子也。”（《文心雕龙·杂文》）《文选》李善则说：“乘事梁孝王，恐梁王反，故作《七发》以谏之。”我以为此赋的思想是很丰富的，是多层次的，但其中也包括反对帝王的糜烂生活。因为赋说得非常清楚，楚太子犯病，就是由于他沉湎于荒淫奢侈的生活当中，而一旦脱离了这种生活环境，听到“要言妙道”，病就好了。

司马相如的《天子游猎赋》反对帝王奢华的倾向性也是很明显的。赋先让子虚和乌有先生分别夸赞各自的主子——楚王和齐王——“苑囿之大，车骑之众”，实则让他们作自我暴露，随后，亡是公虽也把天子上林苑的“巨丽”和天子“校猎”队伍的壮盛夸耀一通，但紧接着又让天子惊呼：“嗟乎，此太奢侈！……”虽贵为天子，也不能滥取民财滥费民力，也不能只求一己游猎之乐。赋反对过分奢侈的旨意是很明显的。

扬雄的赋反对奢淫、提倡节俭更是无可怀疑的，因为他的赋有的在序文中就明明白白地说出来。如扬雄得知：“明年，上将大夸胡人以多禽兽。秋，命右扶风，发民入南山……捕熊、罴、豪猪、虎、豹……载以槛车，输长杨射熊馆。……令胡人手搏之，自取其获。上亲临观焉。是时农民不得收敛”，立即“上《长杨赋》……以风”

(《长杨赋·序》)。

张衡也把写作《二京赋》的动机和盘托出：“时天下承平日久，自王侯以下莫不逾侈。衡乃拟班固《两都》，作《二京赋》，因以讽谏。”(《后汉书·张衡传》)这里只说“自王侯以下”，而不涉及皇帝本人，是一种曲笔，其实最大的“逾侈”者自是皇帝本人，而赋也正是这样写的。

那么汉赋讽谏帝王的奢华侈靡是不是无病呻吟的呢？不是的，赋这样写是有鲜明的强烈的针对性的。我们知道，汉初的几个皇帝，承秦之敝，尚知节俭。但自武帝以后，情形就不大一样了：“至孝武皇帝，承文景菲薄之余，恃邦国阜繁之资，土木之役，倍秦越旧。斤斧之声，畚鍤之劳，岁月不息。盖骋其邪心以夸天下也。”(《三辅黄图·序》)汉武帝是我国历史上最奢华的帝王之一。武帝以后汉王朝的二十几个皇帝又怎样呢？他们当然没有武帝那样雄厚的财富供自己挥霍，也没有那样的胆量放手去花，但他们也绝不会像汉文帝那样约身束己，这从东汉中后期的政论家王符痛斥王公贵戚的浮侈(见《潜夫论·浮侈》)，和西汉后期的成帝以及东汉中期的章帝、中后期的安帝的诏书揭露公卿贵近的奢华即可窥见一斑(分别见《汉书·成帝纪》、《后汉书·成帝纪》等)。王公贵近的奢华实乃是最高统治者本人骄纵的结果，所以赋家们多抓住这个问题大做文章，是有其现实意义的。

汉赋作家所反映的另一个比较普遍的问题是统治阶级的压制人才、摧残人才。这是阶级社会普遍存在的现象。剥削阶级狭隘的阶级利益和其短浅的眼光，决定了他们不可能充分发挥人才的作用。如果遇到所谓英明的君主，文人的境遇还会稍好一些；一旦遇到昏君当朝，奸邪弄权，情况就更加糟糕了，屈原的遭遇就说明了这一点。在昏愤的楚怀王、楚襄王的统治下，像屈原这样杰出的政治家，就只会落个被逐荒野沉江自尽的下场。司马迁所说的“昔西伯拘羑里演《周

易》，孔子厄陈、蔡作《春秋》，屈原放逐著《离骚》，左丘失明厥有《国语》，孙子膑脚而论兵法，不韦迁蜀世传《吕览》，韩非囚秦《说难》、《孤愤》，《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也”（《史记·太史公自序》）也正可证明。这些古代卓越的政治家、思想家、军事家、历史家、文学家、教育家、哲学家，在生前都极不得志，都未曾为当时的统治者所重用，甚至还遭受到残酷的迫害。

汉代的情况也没有例外。如汉初的政治家、辞赋家贾谊，曾经在二十来岁就当了文帝的博士，颇受文帝垂重。但由于老臣们的进谗，汉文帝即贬贾生为长沙王太傅，贾谊的政治生命被扼杀了。他的《吊屈原赋》，痛斥社会的贤愚不分、是非莫辨，从字面上看，是为屈原鸣不平，实是发泄自己心中的积愤。伟大史学家司马迁为李陵降匈奴事辩说了几句，即遭到汉武帝的猜忌，并受到腐刑。这种事使他进一步看清了最高统治者的阴私和狠毒。在《悲士不遇赋》里，他一开始就喊着：“悲夫，士生之不辰！”这对那个所谓“汉武盛世”，真是莫大的讽刺。赵壹的《刺世疾邪赋》，对“佞谄日炽，刚克消亡。……邪夫显进，直士幽藏”进行了猛烈的攻击。这种邪正不分、是非颠倒的现象，正是东汉后期外戚宦官交替专权祸国的真实写照。

在文人学士中，赋家们还要受到另外一种不公平的待遇，即因写赋而受到轻视，被视为倡优一类人物，如枚皋说：“为赋乃俳，见视如倡。自悔类倡也。”倡优自古以来就受到歧视、鄙视、轻视，在先秦许多典籍里，倡优与奸人就被视为同类。如《管子·立政九败解第六十五》说：“然则国迨有患，则倡优、侏儒起而议事矣！是驱国而捐之也。”作者就把倡优、侏儒与奸人放在一起，以为国将有忧患，就会出现倡优、侏儒参与国事，把国家推向灾难深渊的现象。所以枚皋对自己的身份感到后悔。

司马相如曾因《子虚赋》而受到汉武帝的垂爱，被召到武帝身

边；他也曾为迎合武帝的胃口而大写赋篇，《天子游猎赋》、《大人赋》等都是在这种情况下写出来的。但他始终不满自己的赋家身份，他写赋不过是想以此作为进身之阶罢了。可是汉武帝并不想改变他的身份。司马相如除了出使西南夷曾有过一段轰轰烈烈的活动外，其余时间多是在默默无闻郁郁寡欢中度过的。鲁迅先生就曾经非常精辟地指出：“中国的开国雄主，是把‘帮忙’和‘帮闲’分开的，前者参与国家大事，作为重臣，后者却不过叫他献诗作赋，‘俳优蓄之’，只在弄臣之列。不满于后者的待遇的是司马相如，他常常称病，不到武帝面前去献殷勤，却暗暗地作了关于封禅的文章，藏在家里，以见他也有计划大典——帮忙的本领，可惜等到大家知道的时候，他已经‘寿终正寝’了。”司马相如可悲的结局，正说明赋家的可悲的地位。类似这种事例很多，我们就不再一一列举了。

四

我们在前面肯定了汉赋存在着讽谏，在这里却又必须指出，汉赋讽谏的味道是很淡薄的，有时甚至叫人感觉不出来。所以最迟从西汉宣帝起——也就是汉大赋刚问世不久——它就因讽谏淡薄而受到批评。汉宣帝还是为此而替它辩护（见《汉书·王褒传》）。随后的扬雄对此就更加不满了：“（扬）雄以为赋者，将以风之，必推类而言，极丽靡之辞，闳侈巨衍，竟于使人不能加也。既通归之于正，然览者已过矣。往时武帝好神仙，相如上《大人赋》欲以风，帝反缥缥有陵云之志。由是言之，赋劝而不止明矣。……于是辍不复为。”（《汉书·扬雄传》）扬雄因汉赋讽谏气氛不强，起不到讽谏作用而表示决心不再写赋。《汉书·艺文志》也有类似的记载。南朝大文艺理论家刘勰

也批评汉赋忽视讽谏。清人程廷祚甚至把汉赋忽视讽谏视为其失败的关键。

那么汉赋为什么会产生讽谏性不强或有点忽视讽谏的倾向性呢？我们以为有下列几个原因：

首先，是与赋家的身份有关。我们前面说过，赋家的身份类似倡优，帝王这样看待他们，人们这样看待他们，他们自己也这样认为。这是由他们所从事的职业决定的。在当时，赋家就是供帝王消遣娱乐的工具。这可由赋家的讽谏方式与倡优谏事方式的一致性——所谓欲讽反劝、欲抑反扬——也如扬雄所说的“推而隆之”得到证明。汉赋作家的讽谏方式既与倡优的讽谏方式相类似，就不可能像骨鲠之臣那样采取正言厉色的直谏，汉大赋讽谏气氛淡化的趋向也就是不可避免的了。司马迁说过：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称；然皆祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏。”（《史记·屈原贾生列传》）司马迁已看到了赋家作品思想性弱化的趋向。史学家的眼光的确是敏锐的。

其次，是与文学艺术的特征和作用有关。恩格斯根据文学艺术的特点、文学艺术的创作规律而明确提出：“我认为倾向应当是不要特别地说出，而要让它自己从场面和情节中流露出来。”（《给明娜·考茨基的信》）又说：“作者的观点愈隐蔽，对于艺术作品就愈好些。”（《给马尔加丽塔·哈纳斯的信》）拿恩格斯这些话来衡量汉赋，我以为汉赋创作的基本倾向也大体上符合这个要求。它的观点的确是比较隐蔽的，它的倾向性确实是从整个描写、整个画面中流露出来的。当然，作为两千年前的赋家，他们不可能真正掌握这一点，在实行中也不可能很完美，但我们应当肯定，汉赋讽谏中的这种倾向性，应是文学艺术特征的一种流露。

过去，我们对文学艺术的作用，似乎也理解得过于狭隘，我们只

强调文学艺术的战斗作用、教育作用，却不敢也不愿承认文学艺术还有个娱乐作用。其实正当的娱乐作用，乃是人类之所必需，是有益于社会有益于人生的。如果我们能承认这一点，我们对汉赋思想不强，讽谏味道不浓，就不会过于感到不快。——其实，不管你承认与否，几千年来就已有一部分赋在起着娱乐作用，如前面所说的，帝王把赋家视为“言语侍从之臣”、“弄臣”，就因为他们创作出供帝王消遣娱乐的作品。

最后我们要特别强调的是，汉赋讽谏的弱化，与其要求挣脱儒家经典的束缚，摆脱儒家经典的附庸地位有关。换句话说，也就是文学艺术（当然包括汉赋）已处在觉醒阶段，已要求成为一个独立的学科。这一点我们从汉儒以儒经为武器，极力攻击汉赋过分地注重文采、严重地忽视讽谏即可见出。因为，在文学艺术尚未从儒经中独立出来的两汉，注重文采讲究艺术，就意味着汉赋要顽强地表现自己的特点；同样，在儒经占统治地位的两汉，严重地忽视讽谏，也正意味着汉赋极力脱离儒经的轨道。所有这些，都可证明汉赋力图在文学艺术领域里率先举起义旗，宣告自立。

在这里，如果我们联系到鲁迅赞赏曹丕的“诗赋欲丽”和诗赋不必寓讽谏的主张，我们就会把问题看得更清楚。鲁迅说：“他（曹丕）说诗赋不必寓教训，反对当时那些寓训勉于诗赋的见解，用近代文学眼光看来，曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’，或者近代所说的为艺术而艺术的一派。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）这里，鲁迅把反对寓“教训”“训勉”——也即反对讽谏——与文学的“自觉时代”联系在一起，把“为艺术而艺术”与文学的“自觉时代”联系在一起。可以见出，在鲁迅的心目中，反对讽谏，为艺术而艺术，就是文学的“自觉时代”。鲁迅这里说的是曹丕时代，也即汉末建安中，而汉赋的鼎盛时期——西汉的中后期，当然还达不到这个

水平。但汉赋作家与以曹丕为代表的建安作家思想是相通的，他们都在讲究文学艺术的特点，为文学艺术摆脱经学的束缚，为文学艺术的独立而贡献力量。尤其是，汉赋作家首先在自己的创作领域里积极实践，为曹魏时代整个文学艺术的“自觉”、独立奠定了基础。其功劳，其意义，都是值得我们充分肯定的。

五

汉赋在艺术上的重要贡献是把浪漫主义表现手法大大地向前推进了一步。对这个问题，自古至今几乎一直为人们所误解，其集中表现就是对“虚辞滥说”的批判，如班固说：“相如虽多虚辞滥说，然要其归，引之于节俭，此与《诗》之风谏何异？扬雄以为靡丽之赋，劝百而风一……曲终而奏雅，不己戏乎！”（《汉书·司马相如传赞》）在这里不难看出，包括班固本人在内，对“虚辞滥说”都是持批评态度的。区别只在于：扬雄认为“虚辞滥说”使赋起不到良好的作用，班固则以为赋虽有过多的“虚辞滥说”，但它主旨还是引导人们注意节俭，与《诗经》的讽谏没有什么不同。扬雄对赋所作的这样的批评，我们在《汉书·扬雄传》中还可以找到印证。

东汉政论家王符对此也极为反感，他说：“今赋颂之徒……竞陈诬罔无然之事，以索见怪于世，愚夫慧士，从而奇之，此悖孩童之思而长不诚之言也。”（《潜夫论·务本篇》）这里的“诬罔无然之事”，也就是“虚辞滥说”的意思。王符以为辞赋家通过这种不正当的手段来引起世人的注意，其后果是养成了年青一代的不诚实。

但是，我们从上文扬雄批评司马相如的《大人赋》可以看出，扬雄所反对的“虚辞滥说”，实际上是一个浪漫主义表现手法的问题，

因为司马相如的《大人赋》，有似屈原的《离骚》，它描写“大人”不满“中州”地盘狭小，便驾应龙，乘虚无，漫游天外。他还能驱使羡门、祝融等神仙为自己效劳。这不正是一篇具有浓厚的浪漫主义色彩的作品吗？

王充在批评司马相如的《大人赋》后接着批评扬雄说：“孝成皇帝好广宫室，扬子云上《甘泉颂》（即《甘泉赋》），妙称神怪，若曰此非人力所能为，鬼神力乃可成。皇帝不觉，为之不止。”（《论衡·遣告》）王充这里批评扬雄的《甘泉赋》极写甘泉宫殿的高危广大，它高看不到顶，大望不到边，日月星辰从屋檐下经过，雷电在墙根处滚动，鬼神还没有爬到顶端，就纷纷跌下来，这不正同样说明，《甘泉赋》通过极度的夸张来表现它的浪漫主义倾向吗？！

我们从刘勰《文心雕龙·夸饰篇》同样可以看出，汉赋的“虚辞滥说”，实际上就是一个虚构夸张问题——也即浪漫主义问题。《夸饰篇》说：“自宋玉、景差，夸饰始盛。相如凭风，诡滥愈甚。故上林之馆，奔星与宛虹入轩；从禽之盛，飞廉与鹓鹤俱获。及扬雄《甘泉》，酌其余波，语瑰奇则假珍于玉树，言峻极则颠坠于鬼神。至《东都》之比目，《西京》之海若，验理则理无可验……”刘勰这里所批评的无非是汉四大赋家赋作中出现了一些极度夸张的事例，或写了一些无法检验的神物。而所有这一切，我们都可以用虚构夸张四字来概括，这也不正是浪漫主义表现手法问题吗？但刘勰对此也是持批评态度的。联系到刘勰在《文心雕龙·辨骚》篇里对屈原《离骚》、《天问》的非难（所谓“诡异之辞”、“谲怪之谈”），我们对刘勰非议汉赋的“虚辞滥说”也就不会感到奇怪了。

那么为何两汉前后人们对虚构夸张的浪漫主义表现手法都要加以反对呢？关键就在于文学艺术在这个时候还没有得到承认。如王充就公开宣称，他写《论衡》就是为了反对“虚妄”。但他是不分文、史、

哲，对一切“虚妄”都要加以反对的，这样，就把文学艺术中合理的、属于虚构夸张的浪漫主义表现手法也反对掉了。如他在《谈天》、《说日》篇中，就极力批判中国古代的神话传说。他心目中根本就不允许文学艺术有自己的特点存在。左思在《三都赋·序》里，也公开宣称，他在《三都赋》里所写的事物，是百分之百的真实：“其山川城邑，则稽之地图；鸟兽草木，则验之方志；风谣歌舞，各附（符合）其俗；魁梧长者，莫非其归。”因为他认为：“美物者，贵依其本；赞事者，宜本其实。匪本匪实，览者奚信。”只有实有其事，人们才相信。最后他还拿两种儒家经典来作证：“且夫任土作贡，《虞书》所著；辨物居方，《周易》所慎。”可见，在左思脑子里，的确没有文学艺术这一学科门类，的确不允许有虚构夸张的书文存在。

文学艺术之所以迟迟不能独立，浪漫主义表现手法之所以迟迟得不到认可，则又与儒家思想对它的束缚有关，如儒家的经典《尚书·毕命》就有“辞尚体要，不惟好异”。孔子“不语怪、力、乱、神”（《论语·述而》）。孔子就是不讲怪异、勇力、叛乱、鬼神。不仅如此，孔子从文章的经世致用出发，还反对冥思幻想，反对过分的华饰，提出“辞达而已矣”！提出“思无邪”。以孔子为代表的儒家这种思想对后代影响是很大的，它有值得肯定的一面，但它势必严重地影响文学创作中浪漫主义的发展。尤其是，汉代独尊儒术，把儒家《五经》吹捧到无以复加的程度，人们的一切言行，包括各种著述在内，都要以《五经》为准绳。绝不允许任何文体超出《五经》的范围。如扬雄说：“书不经，非书也；言不经，非言也；书言不经，多多赘矣！”（《法言·问神》）“书恶淫辞之渥法度也。”（《法言·吾子》）在这种思想的指导下，文学艺术怎能得到发展呢？扬雄后期狠批辞赋，自己决心“辍不复为”，不是很好的证明吗？！

王充公开宣称，他写《论衡》的主要动机就是反对“虚妄”：“是

故《论衡》之造也，起众书并失实，虚妄之言胜真美……”（《对作篇》）他反对汉代讖纬之书的胡编瞎造，自然是好的，但问题是他把文学艺术的夸张虚构也看成“虚妄”而加以反对。他不仅反对一切神话传说作品，而且对当时已被视为经典的《诗经》、《易经》、《尚书》中的一些夸张笔触，也加以反对，如《诗经·大荡云》的“靡有子遗”，《易·丰》的“阒无其人”，《尚书·西伯戡黎》的“今我民罔弗欲丧”中的“靡”、“无”、“罔”，他都认为说得言过其实，就这方面说，他的思想真是比儒经还要纯粹，还要保守得多。以这种思想律文，哪里有文学艺术存身的余地呢！

总而言之，汉赋中“虚辞滥说”之所以受到批判，与文学艺术未获独立地位、与儒家保守思想是紧紧联系在一起的。

汉赋在浪漫主义表现手法上的贡献，主要是它坚持了由《楚辞》开创的浪漫主义表现手法的阵地，并大大向前推进了一步。《楚辞》着重抒发人物主观世界，虚描天上地下神仙幻境，汉赋则转而着重表现客观现实，描绘祖国山川人事。前者多系虚构，后者主要是夸张。在表现手法上，前者是抒情的，尚未跳出《诗经》窠臼；后者则是铺陈描写的，堪称创新。当然，汉赋在运用浪漫主义手法时，还很粗糙，还有很多缺点有待改进。

六

汉赋在艺术上的另一个特色是其文辞上的华丽和铺陈。这一点也往往为人们——从两汉一直到今天——所訾议。如《史记·叙传》就批评司马相如赋“靡丽多夸”。《汉书·叙传》也批评相如赋“寓言淫丽”、“文艳用寡”。扬雄也批评汉赋“极丽靡之辞”。他们都认为汉赋

写得过分华丽，以致淹没了其思想内容。刘勰在《文心雕龙·诠赋》篇里也基本上接受这些观点，他说：“然逐末之俦，蔑弃其本，虽读千赋，愈惑体要。遂使繁华损枝，膏腴害骨；无贵风轨，莫益劝戒。”意思是汉赋作家舍本求末，也即写得太华丽了，而又不大注意内容，这就有如花开得太多，压断了树枝；身体太胖了，损害了骨骼。有人以为刘勰这里只是批评汉赋作家群里的末流作家，不包括司马相如等十家“辞赋之英杰”，其实不然，因为刘勰紧接着就说：“此扬子所以追悔于‘雕虫’，贻诮于‘雾縠’者也。”扬雄的“追悔”是指他早期学习司马相如写赋，把赋写得“弘丽温雅”，“沉博绝丽”，这里已明显把司马相如也牵进去了。更有甚者，扬雄还曾直接讥刺司马相如的赋，讥刺他之前的赋家（见《汉书·扬雄传》）。所以刘勰在这里既然同意扬雄所悔所诮，当然也就等于说他的批评是把司马相如等也包括进去的。这点从《文心雕龙·情采》篇还可得到印证。《情采》篇说：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。……故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。”刘勰对所有赋家的文采的确是大大不满意的。清人魏谦升也完全沿袭刘勰的看法，他说汉赋是：“妖歌曼舞，终嫌不肃；繁华损枝，贻诮雾縠。”（《赋品·丽则》）

但上述指责也是不足取的。其一，还是那个老问题，批评者都忽视了文学艺术的特征，基本上都是站在汉儒的立场，拿《五经》来作为衡量一切文字的标准。如扬雄在《法言·吾子》篇说：“女恶华丹之乱窈窕也，书恶淫辞之渥法度也。”扬雄这里所说的“书”，当然指包括辞赋在内的所有一切形诸文字的书；扬雄这里所说的“淫辞”，主要是指辞赋，因为他说过：“辞人之赋丽以淫”；扬雄这里所说的“法度”，其实也就是儒家《五经》的同义语，因为扬雄说过：“不合先王之法者，君子不法也。”如果我们遵从类似扬雄等人的意见，接受他们对汉赋文采的批评，用儒经作为衡量文章的标准，那无异同意

他们取消文学艺术。

其实，艺术作品讲究文采，这本来就是不言而喻的道理，艺术作品正是凭借它的艺术文采特点，才使它与史论等其他文体区别开来，这也正是它的力量能否充分发挥的关键之所在。基于这种认识，魏杰出文论家曹丕第一次明确提出：“夫文本同而未异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”（《典论·论文》）对各种不同文体提出不同要求，而对诗赋主张写得华丽。对曹丕这种观点，鲁迅是十分赞赏的。他充分肯定了曹丕在自己理论指导下进行的艺术实践。他说：“曹丕做的诗赋很好，因他以气为主，故于华丽之外，加上壮大。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）鲁迅甚至直接称赞历来往往被指为“竞为侈丽闳衍之词”的代表赋家司马相如。他说：“司马相如在文学史上也还是很重要的作家。为什么呢？就因为他究竟有文采。”（《且介亭杂文二集·从帮忙到扯淡》）在《汉文学史纲要》里，他更称颂司马相如“不师故辙，自摭妙才，广博闳丽，卓绝汉代”。在这里，如果联系到两汉文学艺术尚未从史论经典中独立出来，我们就会更加珍视汉赋注重文采的历史意义。

汉赋的铺陈，也多为人们所耻笑。的确，汉赋在铺陈手法上，存在着许多问题，如人们所常指摘的，汉赋模山范水，字必鱼贯，铺陈堆砌，殆同书钞。但如以此来论定汉赋铺陈的功过，那就未免差之毫厘，失之千里了。汉赋的铺陈在中国文学发展史上的功绩是不可抹煞的。刘勰说：“赋者，铺地。铺采摛文，体物写志也。”这也就是说，赋通过铺陈文采，来描绘事物，抒发情志。所谓“极声貌以穷文”——极力描绘客观事物的声音容貌，以尽辞藻运用之能事；所谓“品物毕图”——把事物的情貌通通描绘出来；所谓“写物图貌，蔚似雕画”——描绘客观事物的声貌，就像雕刻绘画那样惟妙惟肖。汉赋在铺陈文采、描绘客观世界方面，的确是先秦诗文所无法比拟的。

究其原因当有两点：

其一，历史的发展，社会的前进，给文学艺术提供了新的创作源泉，也提出了新的创作要求，说得更具体一点，就是要求有一种崭新的文体，能把眼前令人眼花缭乱的现实世界描绘出来。因而以铺陈无方描绘精细见长的汉赋也就应运而生了。这也正如刘熙载所说的：“赋起于情事杂沓，诗不能驭，故为赋以铺陈之。”（《艺概·赋概》）

其二，文学艺术的进步。我们知道，先秦极强调“诗言志”（《书·尧典》）、“诗言是其志也”（《荀子·儒效篇》）、“诗以道志”（《庄子·天下篇》）。事实也确如此，先秦诗歌多是作者用以抒发自己的思想感情，对客观世界描绘得较少。这也大体上符合人们思维的规律和文学艺术发展的进程。如鲁迅所说的最早诗歌“杭育杭育派”，就纯属劳动者为减轻自己肩上的重压而发出的咏叹。《诗经》里的诗歌虽大大地前进了一步，但基本上还属短制的抒情诗，诗中很少有铺陈的笔墨。《楚辞》比起《诗经》又有所进步，不仅篇幅加长，而且更能够借周围事物来抒发作者自己的感情；但它还是很少对客观事物作直接的正面的描绘。只有汉赋，才把自己的注意力由诗人内心转向外界空间，使自己的视野无限地扩大，题材无限地增多，内容无限地丰富。汉赋这种笔法，应该说是文学艺术表现力的跃进，是文学艺术进步的表现。其后，汉赋的铺陈笔法又为诗词所吸收，即所谓“以赋入诗”，“以赋入词”等等，这对诗词的发展是起到良好的作用的。

（原载《文史哲》1987年第2期）

《子虚》《上林》与《七发》的关系

何沛雄

一

汉初的赋家，无疑以贾谊为巨擘。张溥《贾长沙题辞》中称他为两汉骚赋作家之首，论者也多认为司马相如的赋，继承了贾谊的轨式，推衍成派。而当代学者刘开扬先生，更拿《鹏鸟赋》和《子虚赋》、《上林赋》作一比较，说明司马相如作赋，源出屈、宋，近师贾谊。

不错，贾谊的《鹏鸟赋》，开始摆脱骚体的风格，建立了汉赋的雏形，在汉赋的发展历史上，占有重要的地位；但我以为，把它和《子虚》、《上林》比较，则似有未妥，因为它的主题、结构、修辞、风格，与后二者截然不同：第一，《鹏鸟》本诸道家思想，是个人情感的抒泄；《子虚》、《上林》本诸儒家思想，是劝上节俭的讽谏。第二，《鹏鸟》的问答体，是作者与鹏鸟的对话，“隐约”可见；《子虚》、《上林》的问答体，是“显明”的虚构人物（子虚先生、乌有先生、亡是公）的对话。第三，《鹏鸟》多用四言，句中夹有“兮”字；《子虚》、《上林》杂用三、四、六、七字句，全篇无一“兮”字。第四，《鹏鸟》短篇，题材专一；《子虚》、《上林》巨制，内容广博。第五，《鹏鸟》和《子虚》、《上林》的风格不同：前者“湛思逸虑，

词清理哀”；后者“局势开张，词藻瑰丽”。因此，比较《鹏鸟》和《子虚》、《上林》以证明司马相如赋，袭自贾谊，是不确当的。

司马相如赋，大别可分为两类：一是述志摭情，如《哀二世赋》、《长门赋》等；一是体物骋词，如《子虚赋》、《上林赋》等。两者风格不同，读者一看便知，毋庸赘述。摭情的赋，源于屈、贾的“主观言志”一派发展，继承了《楚辞》骚体的风格；骋词的赋，循着枚（乘）、邹（阳）的“客观状物”道路开拓，创造了汉赋的独特形式和体制，而司马相如赋的最高成就，即在这方面。本文试就《七发》与《子虚》、《上林》的关系作一详细分析、比较，借以证明司马相如赋，有直接挹取自枚乘的。

一

在讨论《七发》与《子虚》、《上林》关系之前，让我们先看看枚乘和司马相如的关系。《史记·司马相如列传》说：

相如以资为郎，事孝景帝为武骑常侍，非其好也。会景帝不好辞赋。是时，梁孝王来朝，从游说之士，齐人邹阳、淮阴枚乘、吴庄忌夫子之徒。相如见而说（悦）之。国病免，客游梁。梁孝王令与诸生同舍，相如得与诸生游士居数岁，乃著《子虚》之赋。

相如遇着这班文士，“见而悦之”，寻且到了梁国，跟他们交游，可见其内心对他们的仰慕。那时，相如绝无文名，反而枚乘、邹阳、韩安国等，早邀时誉。《西京杂记》说：

梁孝王游于忘忧馆，集诸游士，各使为赋。枚乘为《柳赋》，

路乔如为《鹤赋》，公孙诡为《文鹿赋》，邹阳为《酒赋》，公孙乘为《月赋》，羊胜为《屏风赋》，韩安国作《几赋》不成，邹阳代作。邹阳、韩安国罚酒三升，枚乘、路乔如绢每人五匹。

可知当时梁孝王，聚集了一班杰出文士。他们咳唾成文，吐谈为章，司马相如在这样的环境中生活，定然受到感染，何况他自言爱好辞赋呢！相信他真正写赋的时候，当从游梁时期开始。

梁孝王的文学之士，当然以枚乘为最杰出。《汉书·枚乘传》说：

景帝召拜乘为弘农都尉，乘久为大国上宾，与英杰并游，得其所好，不乐郡吏，以病去官，复游梁，梁客皆善属辞赋，乘尤高。梁孝王薨，乘归淮阴。武帝自为太子闻乘名，及即位，乘年老，乃以安车蒲轮征乘。

武帝也赏识枚乘，何况“见而悦之”的司马相如了。所以，司马相如在梁作《子虚赋》和不久继作《上林赋》，大抵是受枚乘影响的。

三

现在从主题、结构、修辞三方面，证明《七发》和《子虚》、《上林》的密切关系，同时也证明司马相如作这两篇赋时，摹取自枚乘者很多。

(甲)从主题方面来说，它们都有讽谏之义。刘勰《文心雕龙·杂文篇》说：

枚乘摛艳，首制《七发》，腴辞云构，夸丽风骇。盖七窍所发，发乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。

六臣注《文选》则说：“乘事梁孝王，恐梁孝王反，故作《七发》以谏之。”此说前人多疑其非是。北宋以来的学者，多以此篇是讽谏吴王濞谋反的。清代梁章钜的《文选旁证》引朱绶说：“《七发》之作，疑在吴王濞时。扬州本楚境，故曰楚太子也。若梁孝王，岂能观涛曲江哉”。枚乘作《七发》以谏吴王濞谋反，于史无征，姑备一说而已。细观全文，刘勰所说近是。

《子虚》、《上林》具有讽谏之义，是十分明显的。《史记·司马相如传》说：

相如以子虚虚言也，为楚称；乌有先生者，乌有此事也，为齐难；无是公者，无是人也，明天子之义。故空借此三人为辞，以推天子诸侯之苑囿。其卒章归之于节俭，因以讽谏。

最可注意的，是枚乘、司马相如的讽谏手法相似。在一连串的铺绮横锦般描写后，《七发》里的楚太子，一听到圣人辩士之言，立即“怵然汗出，霍然病已”。《上林》里的天子，在酒酣享乐的时候，突然“茫然而思，似若有亡曰：嗟乎！此太奢侈……非所以为继嗣创业垂统也。”二者都让文中主角，自我醒觉而归于正道。就文而论，《七发》的讽谏较明显，好像说道：耽湎各种享乐是难医的大病，只有圣人辩士的要言妙道，才是唯一的去病良方；《子虚》、《上林》描写天子自己觉悟，立即解酒罢猎，推行德政。可谓言之者无罪，闻之者足以戒；外扬内讽，并言正道，深得谏之旨。

(乙) 从结构方面来说，它们有五点相同的：

1. 体用问答——《七发》借楚太子与吴客的一问一答，把七种“乐事”连贯在一起；《子虚》、《上林》借子虚先生、乌有先生、亡是公三人的对话，描述诸侯、天子的苑囿、畋猎、游娱的华丽和壮观。

2. 赋备小引——《七发》、《子虚》、《上林》的开端，都不是赋的

正文，只是全篇的引子。《七发》首先述说：楚国太子有疾，吴客前往问候，道出他的病况，无药石刺灸可治，必待要言妙道才可解救，由是引起了下文七件事。《子虚》、《上林》起自楚国使臣子虚到齐国，齐王悉发车骑，与他共猎；畋罢，子虚过妣，遇着乌有先生和亡是公。他们的谈话，构成整篇赋文。

3. 假设人物——《七发》里的楚太子和吴客，都是假设人物，出于枚乘的凭空构想；同样，子虚使者、乌有先生、亡是公也是假设人物，了无其事，亦无其人。作者运用巧妙的形象性描写，加强了故事、人物的真实性。这是文学创作上的成功。

4. 排举铺陈——这里我所说的“排举”，是排比、列举的意思。《七发》和《子虚》、《上林》的铺陈描摹手法，至少有两点类似：第一，是按上下四方依次描绘，例如《七发》写“龙门之桐”一节：

龙门之桐，高百尺而无枝；中郁结之轮菌，根扶疏以分离。上有千仞之峰，下临百丈之谿……冬则烈风漂霰飞雪之所激也，夏则雷霆霹雳之所感也。朝鹖黄、鸱鸺鸣焉，暮则羝雌、迷鸟宿焉。独鹄晨号乎其上，鸚雞哀鸣翔乎其下。

《子虚》写“云梦”一节：

云梦者，方九百里，其中有山焉。……其东则有葱圃，一其南则有平原广泽……其高燥则生藏菥苞荔……其埤湿则生藏葹蒹葭……一其西则有涌泉清池……其中则有神龟蛟鼉……其北则有阴林……其上则有鸛鷀孔鸾……其下则有白虎玄豹，曼蜒豺狂。

这种多方面的叙述、描写手法，大抵源自《楚辞·招魂》；不过，枚乘《七发》崭然迫新，而相如《子虚》，则更见突出了。

第二，是列举方式。试看《七发》里的“饮食滋味之腴”一节：

熊蟠之脯，勺药之酱，薄者之炙，鲜鲤之脍，秋黄之苏，白露之茹；兰英之酒，酌以涤口；山梁之餐，豢豹之胎。

和《上林》“天子置酒张乐”一段：

置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之宇；撞千石之钟，立万石之虞，建翠华之旗，树灵鼉之鼓。

一连串的排句，营造出“丰盛”的形貌。

5. 善用架构——《七发》和《子虚》、《上林》，同样段段承叠，利用“转折连词”（见下文）扣锁全文，再用问答，联系整篇。《七发》除“引文”外，共分七段，每段各有主题，可以独立成篇；《子虚》、《上林》，合则为一，分则为二，每篇有若干段，每段亦各有主题。最值得注意的，无论《七发》或《子虚》、《上林》，就算删去一节或两节，也不会“拆散”整篇结构。

（丙）从修辞方面来说，《七发》和《子虚》、《上林》有五点相同：

1. 复用“转折连词”——读状物的汉赋，会看到很多“于是”、“若乃”、“且夫”、“于是乎”一类的“转折连词”。这种特点（述志言情的汉赋罕有这种特点），相信《七发》启其端，《子虚》、《上林》创其制。《七发》用“于是”九次，“今夫”、“且夫”各一次；《子虚》用“于是”六次，“若乃”一次；《上林》用“于是乎”十次，“于是”三次，“若夫”、“夫”各二次，“且夫”一次。《楚辞》、骚赋，无此作法。

2. 引典夸饰——赋中的典故，不是“明喻”，也不是“暗喻”，而是把历史或神话中的人物、做作，直接呼唤到来，呈现于读者眼前，使描写变得更生动、更有深刻意义。以下数例，可见一斑：

使琴挚斫斩以为琴……使师堂操《畅》，伯子牙为之歌。

伯乐相其前后，王良、造父为之御，秦缺、楼季为之右。
(《七发》)

3. 臚举鸟兽名称——《诗经》、《楚辞》已有不少草木鸟兽名称，但它们皆散见于文中，不像汉赋排列成群。这种堆积写法，大抵枚乘启其端，相如承其绪，后之作者，仿效遂多。在《七发》里列举的鸟兽有：鹏黄、白鹭、孔雀、虎、豹、兔、鹿等等。《子虚》、《上林》所列举的更多：白虎、玄豹、白鹄、玄鹤、蛟龙、赤螭、麒麟、骆驼、豺狼、熊羆等等。其中有些鸟兽，历代评注家，也难确定其形貌。

4. 堆砌描写状辞——描写状辞，或叫做“性质形容词”。利用各类形容词来绘写一事物，《诗经》、《楚辞》，早已有之，但整段堆砌着许多状辞而单写一物的，《七发》肇其始，《子虚》、《上林》最是典型。试看《七发》“观涛”一节：

其始起也，洪淋淋焉，若白鹭之下翔；其少进也，浩浩澹澹，如素车白马帷盖之张；……六驾蛟龙，附从太白；纯驰浩，前后络绎。颢颢卬卬，楛楛强强，莘莘将将。

然后比较《上林》写“苑中水势”的一段：

东西南北，驰骛往来，出乎椒丘之阙，行乎洲淤之浦……触穹石，激堆崎，沸乎暴怒，汹涌澎湃。泝弗宓汨，逼侧泌滞，横流逆折，转腾激冽。……

两者描写的技巧很相似，文中用了不少双声、叠韵的字，加强表现水声的变化；又堆砌了许多以水字为部首的形容词。

5. 杂用长短句——《诗经》以四言为主，《楚辞》以六言夹以兮

字为常格，贾谊的《鹏鸟赋》（比枚乘《七发》为早），还摆脱不了《诗》、《骚》的形式，全篇尽用四言而夹以“兮”字（只有二句七言、一句六言为例外）；他的《书屈原赋》和《早云赋》也是这样。反观《七发》，全篇杂用三、四、五、六、七言字句，以散文格式入赋，其中尤以三言句的运用，最见活泼生动，引人注目。《子虚》、《上林》的长短句运用，更比《七发》优胜了。兹各举一例，以示所同。

将为太子驯骐驎之马，笃飞轸之舆，乘牡骏之乘；右夏服之劲箭，左乌号之雕弓，游涉乎云林，周驰乎兰泽，弭节乎江浔，掩青蘋，游清风；陶阳气，荡春心；逐狡兽，如集轻禽。（《七发》）

楚王延乃驯驳之驯，乘雕玉之舆，靡鱼盆须之桡旃，曳明月之珠旗，建干将之雄戟，左乌号之雕弓，右夏服之劲箭。阳子骖乘，嬖阿为御。案节未舒，即陵狡兽。蹴蛩蛩，躏距虚，軼野马，辔驹馱，乘遗风，射游骐。（《子虚赋》）

它们不仅内容相同，造句、修辞也是类似的。

从上文的分析、比较，我们可以证明枚乘和司马相如在“游梁”时有密切关系，而《子虚》、《上林》挹取自《七发》者很多。当然，司马相如的赋，源出多方，具有“合纂组以成文，列锦绣而为质”的特点，但他“近师枚乘”是很明显的。

（原载《文史哲》1988年第2期）

《文赋》的主要贡献何在

牟世金

《文赋》在历史上，长期被视为六朝形式主义文风的罪魁祸首，人们不仅认为它“重六朝之弊”^①，“失诗人之旨”^②，且六朝文风“自陆平原‘缘情’一语，引入歧途”^③，这就罪莫大焉了。近二三十年来，对《文赋》的评论虽还存在一些分歧，总的来看，肯定的渐多了。但肯定它什么呢？一篇“巧而碎乱”^④的《文赋》，涉及问题相当广泛，如果我们也作“巧而碎乱”之评，即使逐一肯定其所谓创作修养、想象构思、修辞技巧、文质并重、辨析文体、重视独创，以及兴会感应等，仍是价值有限，也未必能使人信服它确非六朝形式主义文风的始作俑者。所以，到底怎样评价《文赋》，有必要研讨其主要贡献何在。

—

有人认为，《文赋》“在中国文学理论批评史上是第一篇完整而系

① 谢榛：《四溟诗话》卷一。

② 沈德潜：《说诗醉语》卷上。

③ 纪昀：《云林诗钞序》，《纪文达公遗集》卷九。

④ 《文心雕龙·序志》。

统的文学理论作品”^①，这是未尝不可的。若以《典论·论文》为第一篇，则《文赋》至少是第一篇系统的创作论。

汉以前曾出现一些对一般文章或言辞的零星论述，但由于对文学艺术的特点尚无认识，系统的文学创作理论是不可能产生的。孔子论诗的意见甚多，不仅没有谈到诗歌创作问题，且所谓“兴观群怨”，“事父”、“事君”^②，所谓“诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对；虽多，亦奚以为”^③等，都是把诗歌视为政治道德的工具，而不是艺术作品。孔子即使曾讲到：“言之无文，行而不远”，也是以“言以足志，文以足言”^④为前提；他讲的“文”，只以“足言”为目的，谈不到什么文艺创作。

两汉是独尊儒术的时代，儒家思想控制着学术文化的各个领域。在汉儒心目中，文学不过是经学的附庸，是他们用以为封建政教服务的工具。纯文学的观点，在汉代并未形成，因此，汉人虽有一些关于诗歌、辞赋的零星论述，却未能产生独立于经学之外的文学创作论。由于儒家重德不重文，认为“有德者必有言，有言者不必有德”^⑤，所以，文章诗赋，长期被视为“末事”或“小道”。儒家虽不废文，甚至要求“君子博学于文”，但必须“约之以礼”^⑥；认为“凡言不合先王，不顺礼义，谓之奸言”^⑦。所以，两汉时期，无论诗赋文辞，无不受到儒家思想的严重束缚，甚至儒家的道德观念和文学观念形成了尖锐的对立。顾炎武称：“东汉之末，节义衰而文章盛”^⑧，正反映了

① 《中国历代文论选》上册，中华书局1962年版，第154页。

② 《论语·阳货》。

③ 《论语·子路》。

④ 《左传·襄公二十五年》。

⑤ 《论语·宪问》。

⑥ 《论语·雍也》。

⑦ 《荀子·非相》。

⑧ 《两汉风俗》，《日知录》卷一三。

这种对立。汉儒所讲那套“节义”若不衰弱，文章是盛不起来的。所以，南朝人作诗，就“罔不摛落六艺，吟咏情性”^①。

具有美学意义的文学创作论，必须在突破儒家思想的牢笼，有了自觉的文学创作，形成了独立的文学观念之后才能产生。到了建安时期，两汉“户习七经”^②的局面，转而为“家弃章句”^③了；这时的诗歌创作，“甫乃以情纬文，以文被质”^④，出现了中国文学史上所谓“文学的自觉时代”。陆机的《文赋》，正是在建安文学之后，在人们明确意识到诗歌创作是一种艺术的创造的基础上出现的。诗歌创作在建安时期形成“彬彬之盛，大备于时”^⑤的局面之后，诗歌艺术的特点，逐渐被人们发现了。至于齐梁，“斯风炽矣，才能胜衣，甫就小学，必甘心而驰骛焉”^⑥。这种情形出现于六朝时期，当然有多种原因，也显然与诗歌创作被人们认识到是一种美的创造有关。

当诗人们开始有意识地进行艺术创作之后，对其新的认识、新的经验、新的主张，从理论上提出探讨与总结，就有其必然性了。《文赋》正是在这种情形下的历史产物。魏晋南北朝期间出现的文学论著特多，正与时人对文学艺术的特点开始有所认识有关。《文赋》强调美的创造，重视形式，固然和太康文风，特别是和世族文人的阶级意识有一定联系，但汉代也有大地主阶级的文人，他们却未能提出一篇真正的文学创作论来，这就显然与文学艺术本身的发展规律分不开了。我们于此看到，《文赋》出现于建安之后，虽有作者个人因素在内，更主要的仍是历史的产物，它不仅是在前人创作经验的基础上产

① 裴子野：《雕虫论》，《全梁文》卷五三。

② 刘师培：《中国中古文学史·论汉魏之际文学变迁》。

③ 沈约：《宋书·臧焘传论》。

④ 沈约：《宋书·谢灵运传论》。

⑤ 钟嵘：《诗品序》。

⑥ 同上。

生的，没有汉末以来巨大的社会变化和思想变化，文学史上第一篇文学创作论，仍是不会在这个时候出现的。

当这种新的文学观念在历史上逐步形成，并在创作实践中有所反映之后，有两种不同的态度出现了：一是复古主义者的反对，一是形式主义者的赞赏。

儒家思想在这个时期虽已退居次要地位，但其潜在势力还是相当顽固的。死抱住儒家思想不放的人，必然要反对这一新的发展趋势。《抱朴子》中反映了这种人的部分意见。他们认为：“今世所为，多不及古，文章著述，又亦如之。”他们重新打出儒家旗号，大叫：“德行本也，文章末也。故四科之序，文不居上。”认为：“著述虽繁，适可以骋辞耀藻，无补救于得失，未若德行不言之训。”^①这种人对建安以来的文学发展，完全持否定态度，而企图把文学创作拉回汉以前的老路上去。其后，如南朝的裴子野、北朝的苏绰等，都是坚决反对文学发展新趋势的代表人物。他们不满于当时“天下向风，人自藻饰”^②的形式主义文风，未尝没有可取的一面，但如裴子野的反对“摈落六艺”，而重新提出“正乎礼义”^③的要求；苏绰主张“一乎三代之彝典，归于道德仁义”^④，要求用“佶屈聱牙”的《尚书》体来写文章，那就是一种阻碍文学艺术发展的复古主张了。

赞成新变者，在当时更是大有人在的。他们并不懂得什么文学艺术的特点，仅仅着眼于诗文形式的辞采，借文学艺术这一新的发展趋势，推波助澜，大搞形式主义、唯美主义。以陆机为代表的太康诗人，这种趋向已相当明显了，发展到南朝时期，便酿成形式主义的恶

① 《抱朴子·尚博》。

② 裴子野：《雕虫论》，《全梁文》卷五三。

③ 同上。

④ 《大诰》，《全后魏文》卷五五。

性膨胀。

在自觉的文学创作出现之后，无论在理论上或创作实践上，都随之出现了很多新的问题有待解决。陆机当然不可能，也来不及全面而正确地解决所有问题。当时的当务之急，主要就是如何对待上述两种针锋相对的意见。重文则助长形式主义的发展，否定文则使复古主义者得逞，扼杀文学艺术的新发展。这两方面在当时势难得兼。因此，从文学艺术发展的必然进程来看，从自觉的文学刚刚从儒家思想的长期桎梏下解放出来的历史条件来看，特别是从当时的反对者已打出“德行”、“六艺”的旗号，妄图扭转文学艺术的历史车轮来看，即使在强调艺术创造方面提出矫枉过正的主张，也是有其一定的必要性的。陆机虽然未必明确意识到这种历史形势，但我们就不能不根据这样的背景，来考察《文赋》出现于当时的历史意义。

裴子野在《雕虫论》中评六朝文学的重要罪状之一，就是“摈落六艺，吟咏情性”。陆机的《文赋》，正是抛开了六艺而力主“缘情”。在《文赋》中，“德行”、“礼义”一套儒家教义，确是被彻底摈除了。它除旗帜鲜明地提出“诗缘情而绮靡”外，所论整个创作过程，都贯穿着吟咏情性的观点：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”是作者在自然万物的变化中产生了某种情感，才开始进入创作的；无论是“感物吟志”的诗，或“睹物兴情”的赋，其创作就是要表达这种由客观外物所触发起来的情。因此，在具体创作过程中，就必然不能离开情。其构思，固然是“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”；即使在“选义按部，考辞就班”中，作者也必须饱和着浓厚的情感，“信情貌之不差，故每变而在颜；思涉乐其必笑，方言哀而已叹。”所以，陆机认为：“言寡情而鲜爱，辞浮漂而不归；犹弦么而徽急，故虽和而不悲。”没有强烈的爱憎感情，是写不出感人的艺术作品的。

陆机的“缘情”说，对后世是有其深远的影响的。我们这里要注意的，是它在当时的历史意义。全赋都强调“吟咏情性”，这就正是“摛落六艺”。这样强调“缘情”，就坚持和推动了文学艺术发展的新方向，而有力地抵制了当时用儒家思想来反对文学艺术的历史逆流。因此，对陆机所讲“诗缘情而绮靡”，如果不是曲解“绮靡”二字^①，“绮靡”就有其必要了。所谓“缘情而绮靡”，不过是要求用美好的艺术形式来抒发感情。这种要求本身，何至于就把文学创作“引入歧途”了呢？

这里涉及一个老问题：陆机的创作实践，形式主义倾向是明显的，《文赋》中的主张，和他的创作实践是一致或相反呢？《文赋》的写作时间，诸说不一。夏承焘先生认为：“若是诗篇在先，还可以肯定为他的认识后来有进步，若是《文赋》在先，那么晚年创作却是倒退了。”^②这话是有道理的。《文赋》的观点和陆机的主要创作倾向显然不一致，这只能从时间的前后来找原因。杜甫的“陆机二十作《文赋》”只是一句诗，很难据以判断其准确的写作时间。陆机20岁时是公元280年。279年冬，晋兵“大举伐吴”，280年3月，吴灭。陆机在遭国破家亡之痛的20岁这年，写成《文赋》的可能性是没有的。20岁之前，更难设想一个没有丰富创作经验的青年，能写成深得创作甘苦而又总结了丰富创作经验的《文赋》。从陆机的生活道路来看，如果他在豪华的公子哥儿时期已写了《文赋》，遭国破家亡之痛以后的创作实践，却违反自己的观点而趋于形式主义的华丽或模拟，也是有碍于常理的。

陆云在《与兄平原书》中讲道：“省诸赋，皆有高言绝典。”所谓“诸赋”指他在这封信中提到的《叹逝赋》、《述思赋》、《文赋》等。

^① 参看周汝昌《陆机〈文赋〉“缘情绮靡”说的意义》，《文史哲》1963年第2期。

^② 《关于陆机〈文赋〉的三个问题》，《文艺报》1962年第7期。

信的最后说：“兄顿作尔多文，而新奇乃尔，真令人怖。”^①可见这些赋都是同时所作。陆机在《叹逝赋》中曾明确讲道：“余年方四十。”^②则《文赋》在内的“诸赋”，都是陆机40岁的作品了。陆机于晋太安二年（43岁）遇害，则《文赋》是他死前三年的晚年作品。这就说明，《文赋》是陆机总结其一生的创作经验之后写成的。这样来看，他在理论上的认识，并不是和创作的矛盾，而是提高。

从《文赋》的具体论述来看，全赋中心思想是要解决“意不称物，文不逮意”的问题。怎样写才能“逮意”，自然是探讨如何表达内容的问题。陆机也明确讲到内容和形式的关系是：“理扶质以立干，文垂条而结繁。”没有“理”所建立起来的主干，怎能产生有如枝叶的文采？此外，陆机还多次批判了“务嘈嘖而妖冶，徒悦目而偶俗”；“辞浮漂而不归”、“言徒靡而弗华”，以及“寻虚逐微”、“遗理存异”等纯粹追求奇丽的形式主义倾向。由此可见，《文赋》的观点和陆机前期的创作，特别是和六朝时期专事涂泽、推波助澜的形式主义者是有区别的。陆机既从诗文的“称物”、“逮意”出发来“论作文之利害”，又一再强调“贵妍”、“尚巧”等，这就正确地处理了当时的主要矛盾，承担了文学史上第一篇创作论的历史任务。

二

《文赋》注意到从如何表达内容出发来论创作，抵制了过分追求辞采藻饰的形式主义倾向；更注重文学艺术的美的创造，反击了复古

① 《全晋文》卷一〇二。

② 《全晋文》卷九六。

主义的恶流，这虽是比较正确地处理了当时的主要矛盾，但并未解决当时文学艺术继续发展的根本问题。陆机之后，不仅形式主义愈趋猖獗，复古思想也未绝迹。当然，这两种倾向、两种斗争，在文学史上是永远没有停止过的。问题在于：要怎样才能巩固自觉的文学艺术这个阵地，并推动它始终沿着自己的道路继续发展下去。这是个更为重要的问题。陆赋的价值，主要是还在这方面起到了一定的历史作用。它的主要历史贡献，就应从这方面来探讨。

章学诚曾说：“古人论文，惟论文辞而已矣。刘勰氏出，本陆机氏说而昌论文心。”^① 这话向我们透露了《文赋》有何重要贡献的消息。《文心雕龙·序志》说：“夫文心者，言为文之用心也。”“为文之用心”，就是文学创作的艺术构思问题。章学诚认为其说本于陆机，这是不错的。陆机正是在总结前人创作经验和自己在创作实践中的体会，“有以得其用心”而写《文赋》的。前人论文“惟论文辞”，陆机第一个比较全面地提出了文学创作的艺术构思问题。他在文学史上的主要贡献，正在于此。

这里有必要回顾一下文学发展的一段曲折历史。长达四百多年的汉代，文学创作是应该继《诗经》、《楚辞》之后而有新的发展的。“极声貌以穷文”^② 的汉赋，已开始运用大量艺术创作的手段：夸张、虚构、想象以及“拟诸形容”^③ 的描写；“赋家之心”在创作中也是经过一番“控引天地，错综古今”^④ 的艺术构思过程的。可见在创作实践上，汉赋在文学艺术的道路上，已迈出一个不小的步子了。如果当时能从理论上加以总结提高，肯定其有益于文学艺术发展的因素，

① 《文史通义·文德》。

② 《文心雕龙·诠赋》。

③ 同上。

④ 《西京杂记》卷二。

纠正其有害于文学艺术发展的形式主义倾向，而引导它沿着文学艺术的正确道路发展，那么，中国文学史上自觉的文学时代，是不是有提前三四百年出现的可能呢？可是，一方面由于儒家思想窒息了当时文学观念的形成，一方面则由于统治者对辞赋作家以“俳优畜之”^①，使汉赋创作走进了形式主义的死胡同。所以，有的作者就自称“为赋乃俳”，而“自悔类倡（娼）”^②；有的则视辞赋为“童子雕虫篆刻”而“壮夫不为”^③了。

文学艺术的幼芽夭折于汉代的历史，很足以说明正确的文学理论在文学发展中的重要；特别是在文学发展的某种关键时期，对整个文学艺术的发展进程，都可能起到一定的作用。《文赋》的出现是适时的。这个“时”，如果和汉赋的时代作某些对照，会更有利于说明问题。两汉和魏晋，儒家思想的地位是大不一样了；魏晋以后，文学创作重蹈汉辙的可能性，也是微乎其微了。但是，一方面企图用儒家观念重新约束文学创作的逆流是存在的；另一方面，在六朝世族地主垄断文坛的情况下，文学创作存在着势难避免再度滚进形式主义深渊的危险。所以，《文赋》所面临的形势，和汉赋所处的时代是有某些共同特点的。要怎样才能从根本上解决这个问题呢？也就是说，怎样才能使文学艺术的发展，不致被复古主义或形式主义所淹没而再度夭折，这就是当时文学艺术所提出的历史任务。无论《文赋》的作者本人是否明确意识到，它之所以能在这一历史重任之前作出一定贡献，主要就在于它提出了以艺术构思为中心的文学创作论。

就当时的客观形势看，形式主义是主要危险，这也是陆机所无能

① 《汉书·严助传》。

② 《汉书·枚乘传》。

③ 《法言·吾子》。

为力的。在六朝汹涌奔腾的形式主义浪潮中，《文赋》里面讲到内容的话，自然是微弱无力；即使刘勰大声疾呼“征圣”、“宗经”，也起不到什么实际作用了。陆机建立的以艺术构思为中心的创作论，却能因势利导，巩固了文学艺术的新阵地。这不仅堵塞了文学艺术后退的道路，而且即使形式主义泛滥成灾，也冲不垮这一新的阵地而使文学艺术再度夭折了。

艺术构思的提出，何以会有这样巨大的作用呢？这仍要从当时的历史情况以及它所起的实际作用来看。

第一，任何艺术创作，必须通过艺术构思。现在来看，这自然是个普通常识。但其重要意义在于：是否通过艺术构思的创作，是艺术创作和一般文史论著最基本的分界线。文学艺术不是照抄现实，也不是赤裸裸地直陈思想感情，而是通过艺术形象来反映现实或抒情言志。这个艺术形象，就必须通过艺术构思来创造。陆机提出艺术构思的重要意义，就在于明确了文学艺术的基本特征，确立了独立的文学观念，从而巩固了文学阵地。因为这一观念的形成，文学艺术就不致退而成为其他学术文化的附庸，也排斥了单纯铺陈形似、堆砌辞藻的演变。陆机之前的文学创作，并非不进行艺术构思，但那是不自觉的。所以，汉以前的文、史、哲，并无明确界限；这样，文学艺术的发展，就没有稳固的道路。《文赋》总结了艺术构思的特点，使作者逐渐认识、明确这一特点，就能在创作中有意识地通过艺术构思来进行创作。这对文艺创作的发展，对使文学从两汉时期的附庸地位，发展到六朝而“蔚成大国”，是起到重要作用的。

第二，陆赋提出艺术构思问题后，引起了南朝文学艺术家的普遍重视。除刘勰“本陆机氏说而昌论文心”，并把《神思》篇冠于《文心雕龙》创作论之首外，萧统编《文选》，也以“事出于沉思，义归

乎翰藻”^①为选文标准。这就说明，是否经过艺术构思，已被实际运用于区别文学作品和非文学作品的重要界限了。在文学创作上，萧子显认为：“属文之道，事出神思”^②，视艺术构思为文学创作的根本方法。不仅论诗、论文，当时的画论，也注意到艺术构思的必要了。宗炳的《画山水序》，已论及“应目会心……万趣融其神思”^③的构思原理；谢赫论刘绍祖的画：“善于传写，不闲其思”，因此评以“述而不作”，又说：“时人之为语，号曰‘移画’。”^④不善于构思的传移摹写，就不承认它是创作，只能谓之“移画”，可见当时艺术家把艺术构思放在艺术创作中何等重要的地位。

南朝文学艺术家对艺术构思的如此普遍重视，当然不能完全归功于陆机的首创，而主要是文学艺术发展的时代使然，是文学艺术本身的发展规律使然。但也唯其如此，更能说明陆机首先提出艺术构思的重要意义。刘熙载论赋曾说：“按实肖象易，凭虚构象难。能构象，象乃生生不穷矣。”^⑤不仅赋的创作是这样，一切文学艺术创作无不如此。“按实肖象”，就是“移画”，虽很容易，也无须什么构思，却只能绘其物而止于其物，也很难成其为艺术创作。要使形象能“生生不穷”，必须“凭虚构象”，只有通过艺术构思，才能创造无穷无尽的形象，也才能使形象生发出深远的意味。魏晋以来文学创作的繁荣，正与当时文学艺术家对艺术构思的普遍重视有关。

第三，在六朝文学的发展过程中出现了文笔之辨。清人梁光剑对文笔之义作了这样简要的概括：“沉思翰藻之谓文，纪事直达之谓

① 萧统：《文选·序》。

② 《南齐书·文学传论》。

③ 《历代名画记》卷六。

④ 《古画品录》。

⑤ 《艺概》卷三。

笔。”^① 这话除说明了“文”和“笔”的基本特点外，还反映了文学发展的一个重要里程碑。要通过“沉思翰藻”才能写成有别于“笔”的“文”，说明文笔之辨是文学创作注意到艺术构思之后出现的，是自觉的文学创作相当繁荣之后的必然反映。在明确文笔之辨以前，也就是在尚未认识到文学艺术的特点的时候，则是以忠实地“纪事直达”为主的传统观念支配着一般文人的头脑。即如和陆机同时的左思，他就主张：“美物者，贵依其本；赞事者，宜本其实。”而不满于汉赋的“考之果木，则生非其壤；校之神物，则出非其所。”要像他写《三都赋》那样：“山川城邑，则稽之地图，鸟兽草木，则验之方志”^② 等等。他自己的创作虽然未必如此，如《咏史》之称“作赋拟《子虚》”，“子虚”、“乌有”正是虚设；但如完全按照左思的观点来进行创作，那就无异于取消文学艺术。陆机所讲凭虚构象的艺术构思，和左思的上述观点正是对立的。六朝文学的发展，正是陆机的观点获得了优势。这个时期虽有严重的形式主义逆流，但更应看到文学艺术的主流有较大的发展，而陶、谢、鲍、庾诸家在文学创作上所取得的成就，确是哺育了唐代诗人，而为文学史上诗歌的黄金时代作了必要的准备。

三

臧荣绪说陆机“妙解情理，心识文体，故作《文赋》”^③，看来这不是虚美之词。艺术构思在文学创作中的意义既如上述，陆机不仅能

① 《文笔考》，《学海堂集》卷七。

② 《三都赋序》，《全晋文》卷七四。

③ 李善：《文选·文赋》注引《晋书》。

突破崇实主真的传统见解，首先提出这个问题，且能以艺术构思为中心来论述文学创作的全过程，这说明他对文艺创作的特点是确有所认识的。

在《文赋》中，除一开始就讲到“收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞”的构思活动外，全赋所论文学创作的各个环节，也多从构思的角度着眼。如讲“选义按部，考辞就班”，是关于辞义的安排问题，陆机也提到：“罄澄心以凝思，眇众虑而为言。”就是要求对他上面讲到的“或因枝以振叶，或沿波而讨源”等不同情形，进行专心致意的思考，从而巧妙地安排各种思虑和言辞。又如论文体的运用，则针对“体有万殊，物无一量”的情况，提出：“辞程才以效伎，意司契而为匠，在有无而倜傥，当深浅而不让。”就是说，文辞的运用，是根据作者的才力来发挥作用的；什么该写，什么不该写；何处当深，何处当浅，完全由作者的命意来支配。这仍然是个艺术构思问题：由于物象的复杂多变，无论用什么文体，无论怎样写法，都必须经作者通过周密的思考来作适当处理。此外，如论作文利害，就强调：“考殿最于锱铢，定去留于毫芒。”论为文之弊，则要求避免“含清唱而靡应”、“应而不和”、“和而不悲”等情况，这都是构思过程中要考虑到的。最后讲“应感之会，通塞之纪”，自然更是艺术构思之中思路的通塞问题了。《文赋》中还有一段讲行文之乐的话，值得注意：

伊兹事之可乐，固圣贤之所钦。课虚无以责有，叩寂寞而求音，函绵邈于尺素，吐滂沛乎寸心。言恢之而弥广，思按之而愈深，播芳蕤之馥馥，发青条之森森，粲风飞而焱竖，郁云起乎翰林。

“兹事”，当然指文学创作。这段话所说的创作之乐，实际上主

要说的是构思之乐。其所以“可乐”，正是因为通过想象虚构，众多鲜明生动的意象，有声有色地从作者心头涌出，把这些意象进行一定的加工整理，于是创作出如“粲风”、如“郁云”般的文学作品。对一个艺术家来说，确是“兹事之可乐”的。这段话概括了创作的全过程，也概括了《文赋》的基本精神：整个文学创作过程，主要就是个艺术构思过程。从这里更可清楚地看到，陆机的创作论，正是以艺术构思为中心建立起来的。所以，全赋虽然论及许多具体的写作方法与修辞技巧，也大都从构思着眼或与构思密切相关的。

这里有待进一步研究的是：无论任何文章或学术论著的写作，都是要经过构思的。其所别于非艺术构思的，又在何处呢？

首先在于，《文赋》所讲的，是飞驰想象，凭虚构象，而不是按实处置，质直陈述。它是要作者“精骛八极，心游万仞”，去“耽思傍讯”，然后“笼天地于形内，挫万物于笔端”。这完全是通过自由广泛的想象而进行虚构，笼括天地万物而进行艺术的创造。所谓“课虚无以责有，叩寂寞而求音”，就十分突出地概括了这种凭虚构象的特点。它既不是质直陈述现存的事实，也不是传移摹写已有的固定形象。这就和非艺术创作的构思完全不同了。

其次，《文赋》所讲构思不同于非艺术创作的构思，还在于这种构思，具有形象思维的特点。陆机在序中就首先提到：“恒患意不称物，文不逮意。”怎样使意物相称，是文学创作所必须解决的重要问题。意物相称，就是要使主观的命意符合客观的物象；描写出来的形象，又要能表达作者的思想感情。要这样，在艺术创作中就必须进行形象思维，使意与物、情与景，在紧密结合中进行思考。《文赋》的开头就讲到：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。”可见所谓想象虚构，并不是毫无根据的胡思乱想。作者的创作情感或思绪，既然是客观事物触发起来的，这种情感或思绪，

就不可能无所附丽而独来独往；也就是说，当作者触物兴情时，他的情思就和物象联系在一起了。因此，在具体构思活动中，必然是：“情瞳咙而弥鲜，物昭晰而互进”，情和物是水乳交融地涌现出来的。这样写出来的物，当然就意物相称。这种构思，正是艺术构思的主要特点。

最后，陆机强调艺术构思要能“穷形尽相”，使文学作品有鲜明的形象性，这更是文学艺术的基本特点。对于陆机有关文学的形象性的论述，郭绍虞先生早已作过充分肯定：“陆机《文赋》首先提到文学作品形象化的问题，这就是文学理论上一个重要的贡献。”^①这是正确的。但如果从陆机讲的形象是一种艺术创造来看，从艺术构思的角度来看，其意义就更大了。当然这不是我们的主观愿望，《文赋》本身就是创作论，又是以艺术构思为中心来论述文学创作的，因此，应该从艺术构思的角度来研究陆机是怎样论述形象创造的。

单就形象来说，如前所述，左思讲的“山川城邑，则稽之地图”等，不能不说也是形象描写，却无多大艺术特点或艺术价值。刘绍祖的“移画”，更是形象了，却不过是“述而不作”，不是艺术创造。宋人陈造曾讲到两种不同的人物画：一种只取形貌的真，虽然画的“毫发不差，若镜中写影”，但“未必不木偶也”。另一种是：“着眼于颠沛造次、应对进退、颦颔适悦、舒急倨敬之顷，熟想而默识，一得佳思，亟运笔墨，兔起鹘落，则气王而神完矣。”^②要抓住人物在运动中自然流露出来的情态特点，进行熟想默识，以构“佳思”，方能创造出传神的人物形象。两种画法的不同，关键就在是否通过艺术构思来进行艺术的创造。机械的“移画”，是无须通过艺术构思的，虽也是形象，却谈不上艺术创作。只有通过艺术构思的再创造，才能产生有

① 《关于〈文赋〉的评价》，《文学评论》1963年第4期。

② 《中国画论类编》，第471页。

艺术价值的艺术形象。从上述两种画法还可看出一个重要问题：通过艺术构思来进行的艺术创造，不仅不排斥真，而是为了高度的真。“毫发不差”的人物画，却成了木偶，这就反失其真了。能表现出人物生动的神态，虽不拘于细节的形似，却更真切地表现了人物的神似。这就说明在形象创造中艺术构思的必要性。离开艺术构思来谈形象，这种形象的意义是不大的。

我们说陆机的创作论是文学艺术的创作论，这是一个重要标志。他反对模拟，主张要“杼轴于予怀”；强调独创：“谢朝华于已披，启夕秀于未振。”这是他主张通过艺术构思来进行艺术创造的必然结果。离开艺术构思来孤立地肯定其注重独创之论，也同样是意义不大的。陆机反模拟，重独创，主要是从艺术地创造形象这个要求出发的。他之所以有“意不称物”之患，就因为在一定程度上认识到客观物象的“纷纭挥霍，形难为状”。要表现这种复杂而多变的物象，是简单地模拟前人、照抄现实所不能完成的。因此，他主张飞驰神思，“精骛八极，心游万仞”；在捕捉形的过程中，“抱景者咸叩，怀响者毕弹”，然后“罄澄心以凝思，眇众虑而为言，笼天地于形内，挫万物于笔端”。这就完全是通过想象虚构来创造形象，而不是直观机械地传移摹写。陆机特地提出：“虽离方而遯员，期穷形而尽相”，更足以说明其形象的创造性。在陆机那个时候，传统观念对诗文创作的约束力还相当大，他主张创造艺术形象可以离方遯圆，打破常规，是很有必要的。这两句话的积极意义还在于，为了创造艺术形象，不仅是不惜离方遯圆，而且是必须离方遯圆；如果拘泥于传统的观点和正常的表现方法，是不可能做到“穷形尽相”的。怎样“离方遯圆”呢？主要就指《文赋》中所讲那种升天入地、无拘无束的艺术构思。艺术构思是不能用固定的程式来约束的。“或因枝以振叶，或沿波而讨源；或本隐以之显，或求易而得难；或虎变而兽扰，或龙见而鸟澜；或妥帖而

易施，或岨岨而不安。”在种种变化莫测的情况下，只能“因宜适变”，所以，不能为任何规矩方圆所限制。

“能构象，象乃生生不穷矣。”陆机这样来强调凭虚构象，就为文学艺术开辟了无限广阔的天地。而这种以艺术构思为中心的创作论，在为六朝文学艺术家所广泛重视和运用之后，则无论什么传统的复古主义势力，新变的形式主义逆浪，就再也阻挡不住文学艺术滚滚向前的洪流了。

从《文赋》建立了以艺术构思为中心的创作论来看，它在文学发展史上的贡献是值得重视的。作为一篇创作论，其主要不足之处，在于忽视了文学创作和社会现实的关系。因此，赋中虽多次讲到情、物、理、意之类，就都缺乏具体内容而空泛无力。赋尾也讲了几句“兹文之为用”，只不过曲终奏雅，和它的创作论没有密切的联系。《文赋》虽然主要是讲文学创作的方法和技巧，它强调形式美的创造，在当时也有其必要性，但由于忽视了社会生活，未能正确解决文学创作的“扶质立干”问题，这就不可避免地要对六朝形式主义文风产生不良影响。但这和《文赋》在文学史上的重要贡献比较起来，应该说是很次要的。

(原载《文史哲》1980年第1期)

游仙诗与步虚词

孙昌武

一

无论是谈道教文学，还是谈道教对文学的影响，游仙诗和步虚词都是重要题目。

早在先秦时代，随着神仙观念的出现，人们已设想“千岁厌世，去而上仙；乘彼白云，至于帝乡”^①。屈原在《离骚》里愤慨高远的理想不能实现，求诉无门，就幻想上升天界，遨游四极。许地山说：“在神仙说初行的时候，也有一派只以神仙、仙山或帝乡来寄托自己底情怀，不必信其为必有，或可求底。这派可以称为骚人派。骚人思想实际说来也从神仙思想流出，而与道家底遐想更相近……在《离骚》里充分表现道家化底骚人思想。”^②鲜明地表现神游仙界幻想的是《楚辞》里的《远游》，近人考订它是战国晚期作品。

秦始皇曾“使博士为《仙真人诗》，及行所游天下，传令乐人歌

① 《庄子·天地篇》，上海古籍出版社1989年版。

② 许地山：《道教史》，华东师范大学出版社1996年版，第138页。

弦之”^①。这些《仙真人诗》已佚，鲁迅认为“其诗盖后世游仙诗之祖”^②。本来“汉代思想，虽尊儒术，罢黜百家，实则五经与图纬并淆，儒生与方士合流”^③，神仙思想一直发挥着重大影响。在汉人的宇宙观里，一个具体而完整的神仙世界形成了。反映在文学领域，汉赋在以铺张扬厉的手法叙写世界景象时，神仙境界就成为重要的构成部分。汉乐府里也有描写神仙内容的篇章。东汉末年道教兴起，神仙信仰乃是道教的主要内容，从而有关仙人、仙界、学仙、成仙等观念更广泛地流行开来。魏、晋时期文人们相当普遍地接触、接受道教，神仙题材大量被表现于文学作品之中。除了出现一批《列仙传》、《神仙传》之类专书之外，在一般志怪、笔记中也有许多描述神仙变化、仙凡交通、凡人游历仙境等内容的故事。而在诗歌中，神游仙境即“游仙”则成为经常表现的内容。如曹操的《气出唱》、《陌上桑》、《秋胡行》等，都是表现游历仙境内容的。到了曹植，则出现了以“游仙”为题目的作品，曹植还有《升天行》，郭茂倩《乐府诗集》引吴兢《乐府解题》说：“《升天行》，曹植云：‘日月何时留。’……曹植又有《上仙》与《神游》、《五游》、《龙欲升天》等篇，皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外，与《飞龙》、《仙人》、《远游篇》、《前缓声歌》同意。”^④这里提到的《上仙》、《神游》、《前缓声歌》等已佚。这些作品显示出游历仙界题材在曹植作品中的重要地位。

把“游仙”进一步确立为一种诗体，始于昭明《文选》。《文选》所录有何劭一首和郭璞七首。何焯评论何劭《游仙诗》说是“游仙正

① 司马迁：《史记》，中华书局1982年版，第259页。

② 鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》第9册，人民文学出版社1981年版，第382页。

③ 台静农：《台静农论文集》，安徽教育出版社2002年版，第138页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六三，中华书局1979年版。

体，弘农其变”^①。何焯所谓“正体”，是指所表现的是幻想游历仙界的传统内容。而郭璞的《游仙诗》则一方面被认为是“会合道家之言而韵之”^②，另一方面则“词多慷慨，乖远玄宗。其云：‘奈何虎豹姿。’又云：‘戢翼栖榛梗’，乃是坎壤咏怀，非列仙之趣也”^③。就是说，他（实际上曹氏父子、嵇、阮等人已有同样倾向）给游仙题材充实以慷慨咏怀的内容，使之成为具有另外的思想意义和独立艺术价值的创作。这样，晋宋以后一般文人的游仙之作也就和单纯表现神仙幻想或宣扬神仙信仰的仙歌有所区别了。无论是嵇、阮，还是郭璞，游仙之作都是把士大夫阶层的隐逸观念和行为与神仙追求和幻想相结合，抒发感慨，更讲究词藻修饰，艺术上也多有特色。特别是郭璞，“奇博多通，文藻粲丽，才学赏豫，足参上流”^④，“文体相辉，彪炳可玩，始变永嘉平淡之体”^⑤，因而也具有更高的艺术价值。

二

如果说当年庄子所描写的“神人”、“至人”还是一种理想人格，那么在道教里则被落实为实际存在了。《太平经》上说：“故得道者，则当飞上天，亦是其去世也……不死得道，则当上天……”^⑥在署名刘向的《列仙传》和葛洪的《神仙传》里，更描写有各种仙人活跃在人间。在秦汉方士活动中，求仙已成为一种技术。道教则更发展了

① 何焯：《义门读书记》卷四六，中华书局1987年版。

② 余嘉锡：《世说新语笺疏》，中华书局1983年版，第262页。

③ 陈廷焯：《诗品注》，人民文学出版社1962年版，第38—39页。

④ 余嘉锡：《世说新语笺疏》。

⑤ 陈廷焯：《诗品注》，第38页。

⑥ 王明：《太平经合校》，中华书局1992年版，第450页。

这种技术。魏晋时期形成的乘蹻、玄览、洞观等法术就是这类技术中的几种。它们大体可分为两类。一类是行步虚空，叫做乘蹻，“若能乘蹻者，可以周流天下，不拘山河。凡乘蹻道有三法：一曰龙蹻，二曰虎蹻，三曰鹿卢蹻。或服符精思，若欲行千里，则以一时思之；若昼夜十二时思之，则可以一日一夕行万二千里……”^①这是设想自由飞升，可以和神仙遨游，即曹植所谓“乘蹻追术士，远之蓬莱山”^②。另一类是通过精思，“上通于天，下通于地，总有神仙幽相往来”^③，这则是“神游”的内功，是幻游神仙世界。道教的这两类养炼技术作为思维方式，都可通于与仙人交游和遨游仙界的艺术构思。

中国古代神灵祀祷中有着利用歌舞以娱神的久远传统。在道教礼仪中，更积极发展了歌舞以娱神的做法。北周时期所编《无上秘要》里有《仙歌品》，其中所录当时流行的《三皇经》、《大洞真经》、《真诰》等主要经典里的仙歌，已明确指出“无此歌章，皆不得妄上天纲，足蹶玄斗”，“衡讽咏者，使人精魂和乐，五神谐和，万邪不侵”。^④这样，道教徒写下许多表达和宣扬信仰的游仙诗。如《汉武帝内传》，应是东晋作品，其中应西王母之请降临到汉武帝宫廷的上元夫人“自弹云林之璈，鸣弦骇调，清音灵朗，玄风四发，遁歌《步玄之曲》”，其词曰：

昔涉玄真道，腾步登太霞。负笈造天关，借问太上家。忽过紫薇垣，真人列如麻。绿景清飙起，云盖映朱葩。兰宫敞琳阙，碧空启瑤沙。丹台结空构，晔晔生光华。飞凤蹀躞峙，烛龙倚委蛇。玉胎来绛茁，九色纷相拏。挹景练仙骸，万劫方童牙。谁言

① 王明：《抱朴子内篇校释》，中华书局1988年版，第275页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》卷六，中华书局1984年版。

③ 《道藏》第6册，文物出版社，上海书局、天津古籍出版社1988年版，第488页。

④ 《道藏》第25册，第48、50页。

寿有终，扶桑不为查。^①

又如在《真诰》里，众仙真向灵媒杨羲和笃信仙道的许谧、许翊传授诰语，也多用诗歌形式。她们同样经常以仙界景象来诱导杨羲、许谧等人。如右英夫人授予许谧的歌：

绛阙扉广霄，披丹登景房。紫旗振云霞，羽晨抚八风。停盖濯碧溪，采秀月支峰。咀嚼三灵华，吐吸九神芒。椿数无绝纪，协日积童蒙。携袂明真馆，仰期无上皇。北钧唱羽人，玉玄粲贤众。云河波浪宇，得失为我钟。引领囂庭内，开心拟秽冲。习适荣辱域，罕蹶希林官。一静安足苦，试去视沧浪。^②

这是歌唱登上长天的“绛阙”、“景房”，与云霞、长风一起飞舞，咀嚼灵芝，呼吸神气，与众仙遨游，荡除内心瑕秽，度过超然的生活。

六朝道教经典有不少表现游仙内容的诗颂。如早期上清经《上清高上灭魔玉帝神慧玉清隐书》里的《玉帝吟歌》、《太上洞神行道授度仪》里有《玄歌九首》，等等。这些可以说是典型的道教文学的游仙诗。

南北朝时期，道教科仪制度不断地丰富、完善起来。“步虚”就是舞乐形式的科仪斋法之一。陈国符指出：“虚声，谓无实字，虚声吟咏耳。”“步虚声，当用于吟咏步虚辞。”^③步虚词随着道教科仪的发展而出现，从一定意义说乃是特殊体裁的游仙诗。

关于步虚的起源，《洞玄灵宝玉京山步虚经》记载：“太极左仙公

① 《道藏》第5册，第55—56页。

② 真诰读书班：《真诰遗注稿》（一），《东方学报》第1册，京都大学人文科学研究所1996年版，第605页。

③ 陈国符：《道藏源流考》下册，中华书局1963年版，第291、292页。

葛真人讳玄字孝先于天台山授弟子郑思远、沙门竺法兰、释道微、吴时先主孙权。后思远于马迹山中授葛洪……”^①而宋人编撰的《玉音法事》记载：

按《太上玉京山步虚经》云：太极左仙翁葛玄于天台山传授弟子郑思远，思远复传仙翁从孙葛洪，号抱朴子者是也。郑君说仙翁去世时告思远曰，所受《上清大洞道经》付吾家门子弟，世世录传至人，勿闭天道。信知琅函秘典，贵在流通，兼经首所载诸大圣、天尊、帝王、高仙、真人，各各持斋奉法，宗太上虚皇号，烧香，散花，旋绕七宝玄台三周匝，诵《披空洞大歌章》，太上称善，则歌咏步虚，其功德深妙，不可得而殫说也。^②

后一记载应是同一部《步虚经》的异文。又据王小盾、王承文考证，今存关于步虚的最早记载见于《太极真人敷灵宝斋威仪诸经要诀》，该经为东晋安帝时期（397—418）葛巢甫所撰。^③其中说：“（十方）拜既竟，斋人以次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏《步虚》，蹶《无披空洞章》。所以旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天、大罗天上太上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人持斋诵咏，旋绕太上七宝之台，今法之焉。”^④这种旋绕香炉的做法，显然是模仿佛教绕佛的仪式而来的。不过旋绕中咏唱《步虚词》，则采取了中土祭祀传统里的舞乐形式。

① 《道藏》第34册，第628页。

② 《道藏》第11册，第140—141页。

③ 参阅王小盾《道教〈步虚舞〉——兼论道教歌舞和巫舞在宗教功能上的联系和区别》，收入《道佛儒思想与中国传统文化》，上海人民出版社1994年版；王承文《敦煌古灵宝经与晋唐道教》第6章《从隋书经籍志〈道经序〉的道教义论古灵宝经在隋唐道教中的地位》，中华书局2002年版。

④ 《道藏》第9册，第868—869页。

发展到灵宝斋法里，吟咏《步虚词》成为重要节目。关于具体仪式，陆修静在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》里有所说明：

大圣众及自然妙行真人，皆一日三时，旋绕上官，稽首行礼，飞虚浮空，散花烧香，手把十绝，啸咏洞章，赞九天之灵奥，尊玄丈之妙重也。今道士斋时所以巡绕高座，吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时也。行道礼拜，皆当安徐雅步，审整庠序，俯仰齐同，不得参差。巡行步虚，皆持板当心，冬月不得拱心，夏月不得把扇，唯正身向前，临目内视，存见太上在高座上，注念玄真，使心形同丹，合于天典……

在同是陆修静编纂的《太上洞玄灵宝授度仪》里说明传授“灵宝斋法”科仪，更具体描述说：

……次弟子跪九拜，三起三伏，奉受真文，带策执杖，礼十方一拜。从北方始，东回而周迄，想见太上真形如天尊象矣。毕，次师起巡行，咏《步虚》，其辞曰：

稽首礼太上，烧香归虚无。流明随我回，法轮亦三周。玄愿四大兴，灵庆及王侯。七祖升天堂，煌煌曜景敷。啸歌归大漠，天乐适我娱。齐馨无上德，下仙不与俦。妙想朗玄觉，洗洗乘虚游。

这里所录《步虚词》就是《太上玉京山步虚经》里通称《灵宝步虚》即《升玄步虚章》十首中的第一首，从中可以看出早期步虚词的大致风格。

又据陈国符：“至唐代，据见存张万福杜光庭斋醮仪，道乐曲调之确实可考者，亦仅《华夏赞》及《步虚词》二种。”^① 唐宋以后，

^① 陈国符：《道藏源流考》，中华书局1963年版，第294页。

步虚被广泛虚用在道教仪式之中。唐代著名道士张万福描述说：

……七宝玉宫皆元始天尊所居，诸天众圣朝时，皆旋行，诵歌《洞章》，即《升虚步虚章》，或《悬空歌章》、《大梵无量洞章》之流也。密咒毕，都讲唱《步虚》，旋绕以次左行，绕经三周。其第一首但平立面经像作，第二首即旋行，至第十首须各复位。竟之，每称善，各回身向中，散花，礼一拜，法十方朝玄都也。^①

这应是唐代制度。当时歌唱的《步虚词》十首，应即是《玉京山步虚经》里的十首。而六朝道经如《太上洞渊神咒经》、《太上大道玉清经》、《上清无上金元玉清金真飞元步虚玉章》、《洞真太上神虎隐文》等经典里录有更多的《步虚词》。这些作品四、五、七言不一，长短不等。如《太玄洞渊神咒经》卷一五《步虚解考品》所录二十五首里的第二首：

南方炎帝君，八表号閼浮。飞轩驾云舆，十真三天游。玉女乘霄唱，金光溢丹丘。今日转法轮，梵响震九嵎。天帝敕魔兵，风举自然休。晃晃三光耀，百邪没九幽。若有干试者，力士斩其头。诸天帝王子，杀鬼岂敢留。故有强梁者，镬汤煮其躯。千千悉斩首，万万不容留。兴斋摄鬼精，魍魉值即收。大道威严重，神风扫邪妖。疫鬼即消尽，万民无灾忧。^②

这部经典的作者说明步虚的宗教功能：

……汝等众生宿缘罪报，不能觉悟，吾今幸当救民之任，不

① 《道藏》第9册，第579页。

② 《道藏》第6册，第56页。

忍见汝众生受斯苦病，灾厄常萦。吾今专遣明罗真人持经行化天下，为诸众生拔度五苦，解灾却患，济恶扶危，治病救疾，消诸祸源。若有国民遭罹众疾，官府狱讼，系闭经年，水旱虫蝗，兵革疫瘴，诸医不愈者，但请高行三洞法师洁置灵坛，转经诵咒，奏表呈章，建斋设醮，祠谢五帝神仙，步虚赞咏，旋绕太上自然至尊，释会天兵，功德无量，众罪消散，鬼兵灭亡，疫病痊愈，家眷清泰，人口禎吉，国府和平，水旱不兴，田蚕倍胜，孽牲盘党。^①

值得注意的是，前引那一首诗里用了许多佛教词语，显然对佛教有所吸取。实际在形式上，步虚对于佛教的梵呗也有所借鉴。

用于道教仪式中的《步虚词》后来仍陆续被创作出来。如唐代著名道士吴筠作有十首。其第十首曰：

二气播万有，化机无停轮。而我操其端，乃能出陶钧。寥寥大漠上，所遇皆清真。澄莹含元和，气同自相亲。绛树结丹实，紫霞流碧津。以兹保童婴，永用超形神。^②

吴筠能文，留有文集。权德舆在《唐故中岳宗元先生吴尊师集序》中评论他的作品说：“故属词之中，尤工比兴。观其《自古王化诗》与《大雅吟》、《步虚词》、《游仙》、《杂感》之作，或遐想理古，以哀世道；或磅礴万象，用冥环枢。稽性命之纪，达人事之变，大率以畜神挫锐为本；至于奇采逸响，琅琅然若夏云璫而凌倒景，昆阆松乔，森然在目。近古游方外而言六义者，先生实主盟焉。”^③ 后来宋太

① 《道藏》第6册，第55页。

② 《全唐诗》，中华书局1960年版，第9648页。

③ 权载之：《权载之文集》卷三三，四部丛刊本。

宗、宋真宗、宋徽宗均作有步虚词。其中宋徽宗的十首编入道教乐谱集《玉音法事》，一直流传沿用至今。这样的作品就内容看，不出传统步虚词的范围。由于作者有较高的艺术修养和文字技巧，遣词用语典雅精粹，颇能创造意境，这在步虚词创作中可算是值得一读的了。

三

《乐府诗集》引《乐府解题》谓：“步虚词，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”^①这就把步虚词当做乐府诗的一类了。文人参与创作步虚词，对于它的发展具有决定性的意义。北周庾信曾作《道士步虚词》十首，显然并不是为宗教仪式创作的。其第六首：

东明九芝盖，北烛五云车。飘飘入倒景，出没上烟霞。春泉下玉雷，青鸟向金华。汉武看桃核，齐侯问枣花。上元应送酒，来向蔡经家。^②

这样的作品出自修养有素的文人之手，巧妙地借鉴了道教步虚词的语言、意象，文字典雅，音韵和谐，使典用事严整精确，意境创造相当鲜明。与道教典籍里那些作品比起来，显出了夺胎换骨的功夫。

在唐代，道教斋醮里的步虚声韵特别受到人们欣赏。《唐诗纪事》记载：“（李）行言，陇西人。兼文学干事，《函谷关》诗为时所许。中宗时为给事中，能唱《步虚歌》。帝七月七日御两仪殿会宴，帝命为之。行言于御前长跪，作三洞道士音词歌数曲，貌伟声畅，上频叹

^① 郭茂倩：《乐府诗集》卷七八。

^② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第2349页。

美。”^①又史料记载唐玄宗“(天宝十载)四月,帝于内道场亲教诸道士步虚声韵,道士玄辨等谢曰:‘……陛下亲教步虚及诸声赞,以至明之独览,断历代之传疑……’”^②这样,在朝堂上步虚词已被当做欣赏对象,纳入朝廷的燕乐系统之中,作为一种乐调而流行。值得注意的是,在唐代,道调不只《步虚》一种。《唐会要》记载的供奉曲中还有《承天》、《顺天》、《景云》等^③;南卓《羯鼓录》著录《诸宫曲》“太簇宫”里有《景云》、《承天乐》、《顺天乐》,《诸佛曲调》里有《九仙道曲》、《御制三元道曲》等。步虚声和道教乐曲一起流行于民间,扩大了影响,也推动了它的发展。诗人殷尧藩有《中元日观诸道士步虚》诗曰:

玄都开秘箓,白石礼先生。上界秋光净,中元夜气清。星辰朝帝处,鸾鹤步虚声。玉洞花长发,珠官月最明。扫坛天地肃,投简鬼神惊。恍赐刀圭药,还留不死名。^④

这是诗人参与“步虚”观礼,引发他的神仙幻想和对长生的向往。张仲素也有《上元日听太清宫步虚》。道观里传出悠扬的“步虚声”,乃是长安城宗教生活的迷人景象之一。从帝王到一般的文人,对这一诗体都表现出浓厚的兴趣,有更多的人如顾况、韦渠牟、陈羽、刘禹锡、陈陶、司空图、苏郁、高骈、徐铉等都来写作。有的作者是虔诚的神仙信仰者,作品自然有更浓厚的宗教意味。如顾况晚年好道,归隐茅山,他的《步虚词》题下有注曰“太清宫作”:

回步游三洞,清心礼七真。飞符超羽翼,焚火醮星辰。残药

① 计有功:《唐诗纪事》卷一一,四部丛刊本。

② 《册府元龟》卷五四,中华书局1960年版。

③ 王溥:《唐会要》卷三三《诸乐》,上海古籍出版社1991年版。

④ 《全唐诗》,第5566页。

沾鸡犬，灵香出凤麟。壶中无窄处，愿得一容身。^①

太清宫是朝廷御用道观，诗人参与斋醮，从而更引发出世的向往。而另一些文人创作则是艺术玄想的表现，如刘禹锡的《步虚词二首》：

阿母种桃云海际，花落子成二千岁。海风吹折最繁枝，跪捧琼盘献天帝。

华表千年一鹤归，凝丹为顶雪为衣。星星仙语人听尽，却向五云翻翅飞。^②

这是敷衍神仙传说中的典故来描绘幻想的神仙境界。又陈羽《步虚词二首》之一：

汉武清斋读鼎书，太官扶上画云车。坛上月明宫殿闭，仰看星斗礼空虚。^③

这则是利用“步虚”题目来表达对帝王求仙的讽刺了。

这都是把唐代诗歌的一般技法用于步虚题材了。

宋代以后的情况也一样。在宋代，雍熙四年（987）“直史馆翰林学士苏易简进乾明节内道场《步虚词》二十章，上览而嘉之，依韵属和，以赐易简”^④。这和唐时朝廷一样，君臣注重的是文采。范成大有《白玉楼步虚词六首》，是观赵从善所示《玉楼图》，以为“此画运思超绝，必梦游帝所者髣髴得之，非世间俗史意匠可到。明窗净几，尽卷展玩，恍然便觉身在九霄三景之上，奇事不可以不识。简斋有《水府法驾导引歌词》，乃倚其体作步虚词六章，以遗从善。羽人有不俗

① 《全唐诗》，第2951页。

② 《全唐诗》卷三六五。

③ 《全唐诗》卷三四八。

④ 钱若水：《太宗皇帝实录》卷四二，四部丛刊三编本。

者，使歌之于清风明月之下，虽未得仙，亦足以豪矣”。这样，写作、歌唱步虚词都是艺术享受了。如其中的两首：

珠霄境，却似化人官。梵气弥罗融万象，玉楼十二倚清空，
一片宝光中。

浮黎路，依约太微间，雪色宝阶千万丈，人间遥作白虹看，
幢节度高寒。^①

这是描写一种虚幻的情境，寄托作者的幻想。而如陆游《步虚》：

曩者过洛阳，官阙侵云起。
今者过洛阳，萧然但荒垒。
铜驼卧深棘，使我恻怆多。
可怜陌上人，亦复笑且歌。
世事茫茫几成坏，万人看花身独在。
北邙秋风吹野蒿，古冢渐平新冢高。

这已和神仙等全然无关，是南宋爱国诗人对沦陷故都的伤叹。后来金代的元好问，元代的袁桷、虞集，明代的王恭，清代的刘基等人都有步虚词传世，大体是应酬之作，没有多少文学价值了。

四

道教仪式里运用的步虚词，给艺术创造留出的空间是相当狭小的。倒是一般的游仙题材给作者提供了发挥艺术想象和表现手段的

^① 范成大：《石湖居士诗集》卷三二，四部丛刊本。

可能。

前面指出，现存最早的游仙诗作者是曹植和曹丕，^①接着嵇康、张华、张协、陆云、^②成公绥、何邵、庾阐等人都写过。在《文选》李善注里，还保留有邹润甫、王彪之《游仙诗》断句。其中郭璞的成就最为杰出。他写作游仙诗较多，在艺术上更具有鲜明特色。他发挥了独特的“仙隐”主题，坎壈咏怀，从新的角度、新的侧面生动地展现了当时知识阶层精神世界的矛盾与追求，体现了在中国思想史和宗教史上影响深远的神仙观念的新发展。刘勰说：“江左篇制，溺乎玄风，嗤笑徇务之志，崇盛亡机之谈，袁、孙已下，虽各有雕采，而辞趣一揆，莫与争雄。所以景纯仙篇，挺拔而为俊矣。”^③郭璞在他的诗里把屈原以来的“骚人”的神仙思想加以发展，并在艺术表现上更给以开拓了。

后来“游仙”一类诗歌创作就具体内容划分，大体也有宗教的和寄托的两类。宗教的如唐道士吴筠，有《游仙二十四首》，是借描写仙界景象和神仙生活来宣扬道教的神仙信仰和神仙追求的。如其第一首：

启册观往载，摇怀考今情。终古已寂寂，举世何营营。悟彼众仙妙，超然含至精。凝神契冲玄，化服凌太清。心同宇宙广，体合云霞轻。翔风吹羽盖，庆霄拂霓旌。龙驾朝紫微，后天保令名。岂如囊中士，轩冕矜暂荣。^④

从艺术角度看，这样的作品使用幻想的神仙意象和特殊的表现手

① 《乐府诗集》所收曹丕《折杨柳行》在《艺文类聚》里题为《游仙诗》。

② 陆云诗已佚，见《陆士龙集》卷八《与见平原书》。

③ 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1961年版，第67页。

④ 《全唐诗》，第9641页。

段，也有一定诗的韵味。利用游仙题材表达寄托的，又可以分为两类，如清人陈鸿寿在《樊榭山房集集外诗序》所说：“诗家游仙一体，自唐人以来，多为绝句，或别有寄托，或近香奁艳情之作而出以迷离惆怅之辞，要无无谓而作者。”^①厉鹗曾作过前、后《游仙百咏》二百首，他有序说：“参军调逸，爰咏《升天》之篇；子建才高，遂有步虚之作。至于弘农之始倡，实为屈子之余波。事虽寄于游仙，情则等于感遇，后有作者，咸步趋焉。此皆天情腾蹕，清思雕华，淹蹶穷途，漂摇愁境……诚可谓挥斥八极，逍遥九垓者矣。”^②这都指出文人游仙诗的基本面貌是华艳奇诡，逸思缥缈，游思呖语，杂以感慨，思想上和艺术上具有一定特点。

唐人直接用“游仙”为题写诗的人不多，只有王绩、武则天、窦巩、刘复、贾岛、张祜、曹唐、司空图等可数的一些人，但写作相关题材的人不少，其中以曹唐数量最多，最有代表性，成就也最大。他初为道士，曾困于举场，长庆至大中年间为诸府从事，“平生之志激昂，至于薄宦，颇自郁悒”^③。他既有道教生活的亲切体验，又有人生坎坷的经历，所以他能够把修道的精神感受和人世间的真情实感融汇无间地结合起来，又能使用唐代诗歌创作高度发展的艺术技巧，开拓出游仙诗写作的新局面。相传他有《大游仙诗》五十首，现存这一题材的七律十七首；又有七绝《小游仙诗》九十八首。前者篇章有逸失，但从现存具有连续性的几组作品，仍能大致揣测原来组诗的轮廓。诗人利用古老传说中的人物、故事，充分发挥艺术想象力，构思出原来故事所没有的场面和细节，从而创造出全新的仙人形象和仙界情景。其中描写刘、阮传说的有五篇，故事仍遵照原来传说的情节展

① 厉鹗：《樊榭山房集》卷首，四部丛刊本。

② 厉鹗：《樊榭山房集》卷四。

③ 傅璇琮：《唐才子传校笺》第3册，中华书局1990年版，第493页。

开，但每一首诗的具体细节完全出于诗人的艺术想象。如《仙子洞中有怀刘阮》一首：

不将清瑟理霓裳，尘梦那知鹤梦长。洞里有天春寂寂，人间无路月茫茫。玉沙（莎）瑶草连溪碧，流水桃花满涧香。晓露风灯零落尽，此生无处访刘郎。^①

诗人借景抒情，把仙、凡的阻隔和无奈表现得缠绵悱恻，十分感人，显然有着诗人的人生实感。《小游仙诗》九十八首，看不出其中有内在联系。其中所表现的仙人、仙境和《大游仙诗》一样，也都出于上清派的神仙传说。唐人绝句讲究情韵丰厚，旨趣遥深，富有韵外之致。《小游仙诗》在这方面充分显示了艺术功力，对发展绝句艺术技巧作出了贡献。

宋代以后写作游仙诗的仍代有其人，如元人虞集、陈基，明人贝琼、罗颀等都有这一题目作品。清人写作游仙诗的更多。这类作品往往写得迷离恍惚，立意难以确指。大多承袭郭璞“诗杂仙心”的传统，构思惆怅，语带烟霞，创造出独特的幻想意境，但表现上往往程式化，模拟痕迹比较明显，也是题材受到限制的缘故。如赵执信热衷道教，作有《读〈续列仙传〉排闷作二十四绝句》，从题目就可以知道他关心神仙是为了“排闷”的。他有《游仙四绝句》，第二首是：

不识投壶日几回，人间希见电光开。遥怜玉女应千万，未必人人得笑来。^②

这是演绎《神异经·东荒经》玉女投壶故事，用仙界玉女的伤感来表现人间的失意的。袁枚写有《游仙曲》三首和《游仙诗》五首。

① 《全唐诗》，第7338页。

② 赵执信：《岱山诗集》，《葑溪集》卷一〇，四部备要本。

其中《游仙曲》是早年作品。其一：

子晋骖鸾太少年，吹笙未敢望神仙。为看鸡犬飞升后，转把芙蓉笑问天。^①

诗写王子晋故事，在古代神仙传说的基础上进一步发挥想象，描绘出虚幻的意境，抒写缥缈的情思。龚自珍《小游仙词十五首》的三、四两首：

玉女窗中梳洗成，隔纱偷眼大分明。侍儿不敢频频报，露下瑶阶湿姓名。

珠帘揭处佩环摇，亲荷天人语碧霄。别上有清诸女伴，隔窗了了见文箫。^②

这写的都是昆仑山上西王母之下的女仙，后一首里的文箫出自唐裴铏《传奇》里一个哀婉动人的爱情故事，龚自珍自述说“少年哀艳杂雄奇”^③，这样的诗正是以哀艳之笔抒写幻想的。

清人如冯班、彭孙贻、汪琬、查慎行、厉鹗、孙星衍等都有游仙诗。汪琬在《山中游仙诗四十首》序中说：“诗家小游仙，此白乐天所云九奏中新音、八珍中异味也。今余所作，又与唐宋以来者小异。盖欲极文字之变，以示山林之乐尔。”^④就是说，一方面要“极文字之变”，即求文字的奇异华美，另一方面抒写“山林之乐”，即表达高蹈超逸之思。这大体也是游仙诗作者的一般追求。

日本汉学家吉川幸次郎曾指出：“重视非虚构素材和特别重视语

① 袁枚：《小仓山房诗集》卷一，四部备要本。

② 龚自珍：《龚自珍全集·第九辑》，上海人民出版社1975年版，第458页。

③ 同上，第523页。

④ 汪琬：《尧峰文钞》卷八，四部丛刊本。

言表现技巧可以说是中国文学史的两大特长。而这两项都可以用中国文化的即物性这一点来加以说明……抑制对神、对超自然的关心，而只把目光集中在地上的人。这种精神同样地也支配着文学。”^①而佛、道二教在文坛和民众间的传播，正补充了文学创作在这方面的不足。特别有关仙人、仙界的信仰和相关观念，形成了许多美丽、奇异的传说，带着烂漫而华艳的色彩，吸引着人们的注意，那些仙事、仙语和神仙变化的情节，更给文学创作提供了绝好的材料。

不论表现神仙幻想的游仙诗还是道教科仪中使用的步虚词，其实际作用远远超出了道教信仰和一般的神仙观念之外。就诗歌而言，唐宋以降，冠以“怀仙”、“学仙”、“寻仙”之类题目的作品很多，更有众多的以歌颂神仙和神仙世界为内容的。这样，游仙诗和步虚词给后人诸多体裁的文学创作提供了丰富的借鉴。从这样的角度看，尽管历代游仙诗和步虚词创作具有更高艺术价值的篇章不算很多，其在文学史上的价值和意义还是不可低估的。

(原载《文史哲》2004年第2期)

^① 钱婉约译：《中国文学史之我见》，《我的留学记》，光明日报出版社1999年版，第168页。

略论北朝辞赋及其与南朝辞赋的异同

曹道衡

一

长期以来，人们对北朝文学，尤其是北朝辞赋都很不重视，这并非偶然，因为北朝文学作品现存者远少于南朝，辞赋则更乏名篇。不过，辞赋这种文体从西晋覆灭之后，并未在北方绝迹，只是在思想内容和艺术风格方面与南朝颇异其趣。在北朝后期，受南方文学的浸润渐深，文人创作也有一味摹仿南朝的（如袁翻《思归赋》），但总的来说，其自身的特色并未完全消褪。

北朝文人对辞赋创作还是比较留意的。早在十六国前期，后赵的徐光，据说就能写诗赋。后来到北魏初，据《隋书·经籍志》著录有“后魏秘书丞崔浩”编的《赋集》八十六卷。但《魏书·崔浩传》并未记载崔浩任“秘书丞”事，只说到他在魏道武帝天兴（398—403）中，曾“给事秘书，转著作郎”。查《魏书·官氏志》，秘书丞在第四品下，秘书著作郎在第五品上。估计崔浩任此职当在道武帝天兴末到天赐（404—408）期间，史传对官职容有失载。当时是北魏建国后不久，崔浩还在青壮年时代。根据这种推测，这部《赋集》所收的作品，应以两汉至西晋人之作为主，最多有一些十六国的作品，不大可能及于北魏当代。但《赋集》的出现至少说明当时文人已对辞赋颇为

重视。再看《隋书·经籍志》在崔浩《赋集》之下，又著录有“《续赋集》十九卷，残缺”。估计此书是续崔浩之书编纂的，其内容当以北朝人之作为主。残缺的书还有十九卷之多，原本全帙自然不止此数，据此亦可推知北朝赋作数量的可观。现存的史料也可以证明这一点：即北中国的辞赋创作在东晋南渡以后，虽然相对地沉寂，却决没有中断。即使在兵荒马乱的前后赵纷争之际，还有徐光这样的人在作诗赋；后来前秦时曾有“洛阳少年”作赋为苻坚所赏；连僻处一隅的南凉也有秃发傉檀之子秃发归作《高昌殿赋》。秃发氏是河西鲜卑族，居然也能作赋，汉族文人中能作赋的当然为数更多。再看《晋书》所载西凉李暠《述志赋》，《魏书》所载由北凉入魏的张渊《观象赋》，一斑窥豹，已可见到十六国至北魏初期辞赋的大致面貌。至于北魏一代的辞赋，从张渊《观象赋》、高允《鹿苑赋》到后来阳固、袁翻、李騫、李谐等人之作看来，虽然数量不算多，但至少说明北朝人能作赋，而且有其不同于南朝的特点。《北齐书·魏收传》载，魏收与温子升、邢劭争胜，尝谓“会须作赋，始成大才士。唯以章表碑志自许，此外更同儿戏”。魏收这样说是因为“温子升全不作赋，邢虽有一两首，又非所长”。魏收和温、邢的优劣在当时的文坛是一个争论的“热点”，今天却已难判断，因为魏收的赋只存《皇居新殿台赋》等几篇篇名，尽管《北齐书》说“文甚壮丽”，但赋文已全亡佚，今天已无从知其究竟。倒是被他所讪笑的邢劭，还有《新宫赋》的佚文见于《艺文类聚》卷六二。当然，从这段佚文来看，也未能脱出汉魏以来京都、宫殿诸赋的窠臼。《北齐书》说邢劭作赋“非所长”大约是对的。但在唐初文人看来，也许魏收的赋尚不如邢，所以才舍彼取此。不管怎样，这都可以说明邢、魏诸人对赋的写作颇为重视。

现存北朝赋的数量较少，除了典籍的散失外，还有其他种种原因。总的来看，北朝文学作品除被称为“笔”的散文外，基本上都不

如南朝发达，这是众所周知的事实。从西晋灭亡至北魏统一北方，中间横亘着一个战乱频仍的十六国时代。当时各族军阀混战，虽也有些文人知名于时，却“迫于仓卒，牵于战争”，很少有人能专心从事文学创作，同时由于民族矛盾的尖锐，落笔不免多所顾虑。《魏书·崔玄伯（宏）传》：“始玄伯因苻坚乱，欲避地江南，于泰山为张愿所获，本图不遂，乃作诗以自伤，而不行于时，盖惧罪也。及浩诛，中书侍郎高允受敕收浩家，始见此诗。允知其意，允孙绰录于允集。”按：苻坚之败在晋孝武帝太元十年（385），崔宏作诗自伤，当在此后不久，而其诗至北魏太武帝太平真君十一年（450）时始被人发现。且在发现后，也仅仅藏在高允处，并未公开，后来还是散失了。当时北方士人的处境是比较困难的，《宋书》卷五十九《张畅传》载，北人李孝伯曾在宋魏战争的前线对张畅说：“长史，我是中州人，久处北国，自隔华风，相去步武，不得致尽，边皆是北人听我语者，长史当深得我。”这种情况说明北朝文人缺乏良好的创作条件，甚焉者还不敢公开创作，自然更说不上交流和切磋，而作品亦难保存，所以才出现《周书·王褒庾信传论》所说“体物（赋）缘情（诗），则寂寥于世”的情况。这是由于北魏初年的统治者因受汉化影响较浅，对文学不大感兴趣。汉族士人不但不能靠吟诗作赋来求官，且有时还会引起猜忌（如崔暹之死）或怕触犯忌讳（如崔宏）。再加上北魏初年的首都平城远不像东晋、南朝的首都建康那样，具有文化中心的地位，北朝的士大夫“除在京城和地方上做官，都不在城市”（见《陈寅恪魏晋南北朝史讲演录》第330页）。他们在学术上往往是家门传授。封闭式的乡居生活既局限了他们的眼光，也限制了他们相互交流的机会。这比之南朝人诗赋一出，往往很快流传开来并得到评论很不一样。《颜氏家训·文章》中所说“江南文制，欲人弹射”，“山东风俗，不通击难”，北齐尚且如此，遑论北魏。同时，南方士人居住在城市

中，便于互通声气，通过交友，互借藏书，而且南方朝廷藏书甚多，士大夫能较方便地阅读。北方朝廷本少藏书（见《南齐书·王融传》、《隋书·牛弘传》等），私人藏书也远不如南朝丰富，再加上散居乡村，很少交往，互相借阅的机会也少。这些不利于文学创作的条件直到魏孝文帝迁都洛阳大力推行汉化后才得到改变。然而即使在孝文帝以后，北朝文人由于技巧的积累少，起步迟，仍出现过一个时期内“学者如牛毛，成者如麟角”（《魏书·文苑传》）的局面。这是就总的情况而言。至于辞赋，由于它以排比铺张为特色，往往与古人所谓“腹笥”（作者对典籍的广博知识）有更密切的关系。从这个意义上说，北朝辞赋之不及南朝，似较之其他文学形式为尤甚。

二

北朝辞赋之不及南朝既如上述，其原因在于南方自东晋以后经历了几个不同的发展阶段，增加了不少新的技巧；北朝辞赋的情况与此不同，因此就具有另一些特点。而这个特点又经常被研究者忽视。为了说明这一点，不能不追述一下赋体发展的历史和南朝辞赋的发展情况。

辞赋这种文体，据传统的说法，都认为从《诗经》和《楚辞》发展来的。《汉书·艺文志》云：“春秋之后，周道寝坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义。其后宋玉、唐勒，汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽闳衍之词，没其风谕之义。”这是说辞赋之起如屈原、荀卿的赋，本为“贤人失志”之作，至于汉代那些大赋，本从《楚辞》发展而来。已故的段熙仲先

生认为枚乘《七发》从《招魂》演化而来，至为精当。《汉书·艺文志》把辞赋分入“屈原赋”、“陆贾赋”、“荀卿赋”和杂赋（如“客主赋”、“杂山陵水泡云气雨旱赋”、“杂器械草木赋”等）四类。最后一类大约是无名氏之作，其中有一部分我曾认为“可能是为实用目的而作，本无文学意味，像后来的《步天歌》、《药性赋》之类”（拙作《汉魏六朝辞赋》第15页）。其他三类的划分理由已难考知，如扬雄明明模仿司马相如而被归入“陆贾赋”一类，就很不可解。章太炎先生曾对此提出过批评。但不管这种分法是否合理，而屈赋、荀赋二类都属“贤人失志”之作；陆贾赋当亦有较多的政治倾向，因他是《新语》的作者，曾因议论秦所以失天下及汉高祖所以得天下的原因而受到高祖称赏。现存汉赋中较有名的作品如枚乘《七发》，司马相如《子虚上林赋》、《大人赋》，扬雄《河东赋》、《羽猎赋》以至班固《两都赋》、张衡《二京赋》等均为供帝王贵族阅读的作品，其创作意图据说在于讽谏，即使有人批评这种讽谏最后成了“劝”（鼓励），但总之有其功利的作用。至于像东方朔《答客难》，扬雄《解嘲》、《逐贫赋》，刘歆《遂初赋》，张衡《思玄赋》一类，更是“贤人失志”之作的继续，这些赋的政治观点也比较明显。在汉赋中较少政治色彩的是某些咏物赋。这些赋的出现较前两种稍晚。现今所传的孔臧的几篇赋（见《孔丛子》），以及枚乘《柳赋》、邹阳《酒赋》（见《西京杂记》）等，均不太可靠。较早的当推王褒《洞箫赋》、傅毅《舞赋》和马融《长笛赋》一类。这类作品在汉代辞赋中并非主流，但经魏晋两代的发展，关涉政治的辞赋虽仍不少，但传诵的名篇则多是抒写个人情怀为主的作品，如曹植的《洛神赋》即其一例。至如王粲《登楼赋》、潘岳《秋兴赋》诸篇，题材本来与“贤人失志”一脉相通，但所表现的政治倾向已远较汉人为淡薄。东晋以后的辞赋名篇如孙绰《游天台山赋》、陶渊明《归去来辞》和《闲情赋》则较之《登楼》、

《秋兴》似更偏于抒写个人的情怀。这和魏晋人崇尚玄谈，注意个性的放纵，摆脱儒学礼教的拘束有关。这种趋势到了南朝还在继续发展。刘宋一代辞赋名作首推鲍照《芜城赋》。这篇赋据《文选》五臣注以为有讽谏之意，后人也以为是凭吊宋孝武帝平竟陵王刘诞之事。我个人对此有不同看法。这大约只是一篇怀古之作，与当时的政治事件无关（详见拙作《鲍照几篇诗文的写作时间》）。值得注意的是这篇赋虽作于南朝，却被清代的姚鼐收入了《古文辞类纂》。这大约因它尚有雄浑苍劲的古气，保存了汉魏赋的刚健特色。和稍早的谢惠连《雪赋》与同时的谢庄《月赋》相比较，风格上的差异十分明显。《雪赋》与《月赋》在南朝亦属名篇，其价值自不容低估，但其风格已更趋向骈化，其内容也更偏于个人的细致感情，笔调显得更细腻和柔靡，已显示出齐梁文学的某些特点。自谢惠连、谢庄以后，辞赋中仍不乏名篇，如江淹的《恨赋》、《别赋》传诵千古，但已更偏于靡丽柔弱。辞赋发展到刘宋末年，又发生了一个变化，那就是逐渐地受诗体的影响，出现了一种半诗半赋式的作品，如谢庄《山夜忧吟》、《怀圆引》和沈约的《八咏》，在内容上差不多纯写个人情怀，而在形式上已颇接近杂言诗。这类作品到了梁代中叶尤为盛行。如萧纲、萧绎、徐陵及庾信早年的一些辞赋多为此体。形式上多见五、七言句，近似唐初歌行；内容上也以艳体为主，与《玉台新咏》中所收的宫体诗颇为相近。这种赋体后来还流传到北方，例如入隋的萧愨后来还采用此体作了《春赋》（见《初学记》卷三）。马积高先生认为此赋“完全用五、七言诗句组成，我们不妨把它看成诗”（《赋史》第251页）。南朝的辞赋尽管带有很突出的时代缺陷，但在文学史上是很有贡献的。它使辞赋的笔调越来越细致精巧，打破了汉以来辞赋的堆砌习气和古僻难读之弊并加强了作品的抒情性，并在形式上更趋华美通俗，音调和谐。这些特点，往往是北朝辞赋所并不具备的。

三

北朝辞赋的发展情况和南朝颇不相同。大体说来，自西晋之亡到北魏后期文学的兴起，北方文人不但写过一些赋，而且其文风也有所发展变化。《北史·文苑传》论北魏中期以前文学情况云：“洎乎有魏，定鼎沙朔，南包河淮，西吞关陇。当时之士，有许谦、崔宏、宏子浩、高允、高闾、游雅等，先后之间，声实俱茂，词义典正，有永嘉之遗烈也。”这里说的虽是北魏，其实十六国时代的创作情况基本与此差不多，仍是继承了西晋后期的遗风。十六国时代的赋大部分已散佚。现在所能见到的只有西凉李暠的《述志赋》。据《晋书·凉昭武王李玄盛（即李暠）传》，李暠颇善作赋，曾作有《槐树赋》、《大酒容赋》等，今均佚。《述志赋》就这样成了仅存的硕果。从这篇赋的文体看来，确与西晋一些文人的赋近似。如果把它与潘岳《西征赋》作一些比较，就很清楚。如《西征赋》叙述晋武帝死后杨骏执政时期史事的一段文字，全用六字句，文句比较齐整，后面四句则显然使用了对仗。而《述志赋》中“张王颓岩……寄玄珠于罔象”一段文字，虽不尽为六言句，但每两句的字数基本相同，文中对仗也很多。这种文体基本上已趋向骈化，但还不如南朝以后的骈体那样辞藻绚烂和注重声律。这正是晋代一些辞赋和文章的特色。从这个意义上说，像李暠《述志赋》这种文字，称之为“有永嘉之遗烈”也是合适的。

但李暠的身份和经历毕竟与潘岳不同。像潘岳那样的文人，纵使对一个时期的朝政混乱感到不满，也只是发出某些慨叹而已。至于李暠则是西凉政权的建立者，他不但要巩固自己的政权，还想进一步统一凉州，甚至为复兴晋朝起一定的作用。他在赋中既写到了自己的抱负和经历，又写到了自前凉以来凉州的兴衰。如果说潘岳的《西征赋》主要还是抒个人之情，那么李暠《述志赋》则更涉及一系列重大

的历史事件。

关于李暹的赋还有一点值得注意，据《晋书》本传说，他作《槐树赋》是寄托“僻陋遐方，立功非所”。他的《大酒容赋》也有寄托。这种做法可能对后来庾信的《枯树赋》、《邛竹杖赋》等有一定的启发。

十六国时代的辞赋除了《述志赋》外，几无存者。但从史书中所载当时人所作赋的题目或用意来看，恐怕体制近似汉晋的大赋，只是艺术成就不高，所以未能留传至今。不过这种大赋到东晋郭璞以后，即使在南方亦趋衰落。如《世说新语·文学》中提到袁宏的《北征赋》，并未留传下来，《东征赋》也仅存很少一段佚文；庾阐的《扬都赋》被谢安讥为“此是屋下架屋耳，事事拟学，而不免俭狭”。此时北方文人在文学修养方面恐还难及袁宏、庾阐，自然更难留传。迄今所见十六国末至北魏初的辞赋，仅有张渊《观象赋》和高允《鹿苑赋》。这两篇赋所以能留传至今，主要不是靠他们的艺术成就，而是由于他们的题材。张赋讲的主要是当时人对天象的理解，其中一些句子还有一定的文学意味，然而《魏书》本传收入此赋，恐怕主要在于它概括了那个时代的天文学知识。高允《鹿苑赋》的出现较此略晚，赋中提到“禅储宫以正位，受太上之尊号”，知此赋作于魏献文帝禅位孝文帝之初。当时高允已是七十多岁高龄，故有“夫道化之难期，幸微躬之遭遇。逢扶桑之初开，遭长夜之始曙。顾衰年以怀伤，惟负忝以危惧。敢布心以陈诚，效鄙言以自荐”等语。这是我国文学史上较早地宣扬佛教的一篇辞赋，也是较早地记载云冈石窟的文字。正是因为上述的原因，此赋才被《广弘明集》所收录而留存至今。至于《魏书》本传提到的《代都赋》早已散佚。幸赖此赋还可以窥见高允赋作的一斑。

北魏初年的统治者在汉化程度上比十六国的创立者们要浅。鲜卑

统治者对汉族的诗赋不感兴趣，士人不能用诗赋成名或求官。因此从魏初到孝文帝迁洛以前一段时间，辞赋的创作较之十六国时期更为沉寂。就是在孝文帝时代，各种文学体裁逐渐兴起之际，辞赋的起步似亦较晚。直到宣武帝时，彭城王元勰遭谗，曾作过一篇《蝇赋》，显系刺世之作，但未能留传下来。今天所能见到的北魏中期以后的辞赋，当以姜质《庭山赋》、元顺《蝇赋》、卢元明《剧鼠赋》等篇为较早。姜质《庭山赋》见于《洛阳伽蓝记》，据《魏书·成淹传》说姜质和成霄等人虽“好为文咏”，“但词采不伦，率多鄙俗”，被有识者所嗤笑。从此赋看来，作者的写作水平的确不高，但据说“闻巷浅识，颂讽成群，乃至大行于世”，说明当时多数人的鉴赏水平也较低。元顺《蝇赋》为刺时之作，赋中有：

点缁成素，变白为黑，寡爱芳兰，偏贪秽食。集桓公之尸，居平叔之侧，乱鸣鸡之响，毁皇宫之饰。习习户庭，营营榛棘，反覆往还，譬彼谗贼。肤受既通，谮闻罔极。缉缉幡幡，交乱四国。

这种大声疾呼的口气，说明作者有强烈的憎恶之情。此赋文风古朴，有些语言取自《诗经》，较能代表北朝赋的本色。卢元明的《剧鼠赋》写作得稍晚，风格也较质朴，有些句子似近于汉魏以来的“俗赋”（如曹植《鹞雀赋》等）。在这篇赋中刻画老鼠的面目可憎颇为传神：

其为状也，惛憒咀吁，睢離睽眇。鬚似麦穗半垂，眼如豆角中劈，耳类槐叶初生，尾若酒杯馀沥。乃有老者，羸髀疥癩，偏多奸计，众中无敌，讫社忌器，妙能自惜。深藏厚闭，巧能寻觅。或寻绳而下，或自地高踞。登机缘匱，荡扉动帘。切切终朝，轰轰竟夕。

这种赋大约和南朝卞彬《蚤虱赋》、《蝦蟆赋》一样，虽有明显的现实性，却不免被人视为游戏之作，并不完全能代表北朝辞赋的特点。据《魏书》本传载，卢元明还有篇《幽居赋》，惜未留传至今。和卢元明差不多时候的袁翻作有《思归赋》则显然是有意模仿南朝辞赋之作。赋中如：

思故人兮不见，神翻覆兮魂断。断魂兮如乱，忧来兮不散。
俯镜兮白水，水流兮漫漫。异色兮纵横，奇光兮烂烂。下对兮碧沙，上睹兮青岸。岸上兮氤氲，驳霞兮绛氛。风摇枝而为弄，日照水兮成文。行复行兮川之畔，望复望兮望夫君。

这种文字，颇令人想起鲍照的《游思赋》和江淹的某些作品。《魏书·袁翻传》云：“父宣，有才笔，为刘彧青州刺史沈文秀府主簿。皇兴中（467—470），东阳平，随文秀入国。”可见袁翻本是南人后裔，所以在作赋时也最能刻意学习江、鲍。

比较能代表北魏中后期辞赋特色的是阳固的《演贖赋》。此赋作于魏宣武帝末年（512—515年左右），上距孝文帝迁洛已20多年，当时文人在创作方面已经积累了一定的经验，再加上北魏政局已开始走向衰落，士大夫们也有着发愤抒情的动机。因此这篇赋在北魏一代赋作中显得较有真情实感而技巧也达到了一定的高度。这篇赋的写法显然取法于东汉张衡的《思玄赋》，赋的前半讲到了历史上许多志士贤臣成败之迹，感到正直的人既难全身，佞邪者有时也不得善终，最后归结为不如高尚不仕。他说：

以患蹇为福兮，痛比干之残躯。以佞谀为获安兮，哂宰嚭之见屠。以举士而受赏兮，悼史迁之腐刑。以进为无益兮，见鄂秋之专城。以仁义为桎梏兮，信揖让之劳疲。以放旷为悬解兮，伤六亲之乖离。哀越种之被戮兮，嘉范蠡之脱羈。钦四皓之高尚

兮，叹伊周之涉危。望伏钺而先锋兮，光安车而弗顾。求封赏于寸心兮，梦台袞于远虑。或忌贤而独立兮，或篡君以自树。既思匿而名扬兮，亦求清而反汗。

此赋的下半写了他求仙和遨游的幻想，但终于留恋家乡和亲人，决心做一个“敦儒墨之大教兮，崇逸民之远心”的隐士。这种调和儒学和老庄的思想，正反映了士大夫们在朝政日趋昏暗时的苦闷。在这篇赋中尽管历举史事以隐喻北魏的现实，但总的来说还未公开讥刺当时的政局。这大约和宣武帝后期的北魏政局虽已趋衰落，表面上还维持一个承平的局面有关。

当阳固作《演贖赋》时，已相当于南朝梁武帝的天监后期，南朝著名作家江淹、沈约等均已谢世。这时南方文人已很少人写这种长篇辞赋。阳固此赋在辞藻方面虽较当时南朝的小赋为质朴，而笔力的遒劲却为南人所不及。

稍后于阳固的北魏赋家还有李騫和李谐。他们的赋都作于魏孝明帝即位（516）以后。这时北魏的政局更趋混乱，辞赋中直接反映政治事件的内容逐渐出现。他们都目睹了尔朱氏之乱及元颢借梁兵入洛之事。李騫的《释情赋》与阳固《演贖赋》一样，其主旨都归结为弃官归隐以求独善。但在这篇赋中也直接写到了北魏末年的丧乱：

在正光之御历，实明皇之拱己。曾向政于上学，著为君而我齿。叫阍人以望予，遂陟降于庭止。同崔駟之谒帝，若谢兼之来仕。逮孝庄之入统，乃道丧而时昏。水群飞于溟海，火载燎于中原。延胶船而越水，若朽索而乘奔。玉羊失而无御，金鸡亡而不存。天步忽其多难，横流且其云始。既云扰而海沸，亦岳立而碁峙。睇三纲之日紊，见四维之不理。顾茂草以伤怀，视匪车而思起。

李骞出身于北方高门赵郡李氏，又是北朝后期著名的文学家。据唐段成式《酉阳杂俎》载，他曾出使梁朝，并作诗有“飒飒风簾举”之句，为南人明少遐所赏。他另有《赠亲友》诗一首，见《魏书》本传，在北魏诗中可称佼佼之作。这篇《释情赋》记述北魏政局与作者个人身世时，往往引古人作比，这种手法是南朝一些骈文家和后来庾信《哀江南赋》中所常用的。如：“犹潘生之《秋兴》，王子之《登阁》也”；“同羽仪于班氏，均载德于扬公”；“少宾客于季彦，谢朋交于太初”；“同崔駰之谒帝，若谢兼之来仕”等。李骞本人受南朝文学影响较深，所以为南人所重。这种手法可能即从南朝人那里学来。后来他还出使过梁朝，在南方有一定名气，而庾信也曾出使东魏，有可能见到李骞此赋而受其启发。又如“延胶船而越水”两句，也令人想起《哀江南赋》中“乘渍水以胶船，馭奔驹以朽索”两句。尽管这两句都是用典，但用同样两个典故以喻梁、魏之乱亡，就不能不使人想到庾信有化用李赋语的可能。

和李骞差不多同时的李谐曾作《述身赋》。赋的历史背景和李骞《释情赋》也较类似，都是写作者在魏孝明帝至孝庄帝时代的经历。但李谐的生活经历较之李骞要曲折复杂得多，此赋实际上概括了北魏由盛至衰的一段史实。他对孝文帝的统治是不胜依恋的：

彼□□之赫赫，乃陋周而小汉。帝文笃其成功，我武治其未乱。掩四奥而同轨，穆三辰而贞观。威北畅而武戢，鼎南迁而文焕。

但讲到尔朱兆杀孝庄帝事，他又不胜悲愤：

及数反于中兴，驱时雄而电逝。既藉取乱之权，方乘转圆之势。俄隙开而守废，遂冠冕之毁裂。彼膏原而涂野，嗟卫肝与嵇血。

作者写到自己在这段时期的经历时，有一段写得颇动人心魄：

何信都之巨猾，若封豕与大风。肆吞噬于嘴距，咸邑烬而野空。径黎阳之寇聚，迫崖垒之汎隆。躁通川而鼎沸，矢交射于舟中。备百罹于兹日，谅陈蔡之非穷。乘虎口而获济，陵阳侯而迅往。得投憊于濮阳，实陶卫之旧壤。望乡村而伫立，岂不遥之河广。闻虜马之夕嘶，见胡尘之昼上。

这种既写国家盛衰，又写个人经历的宗旨，和后来庾信《哀江南赋》、颜之推《观我生赋》颇相近。只是叙事的详尽和艺术技巧上较之庾、颜二赋还有很多逊色。值得注意的是此赋写作者归隐后在园林中的乐事一段文字，手法略近庾信《小园赋》；末尾自伤身世的文字，亦与《观我生赋》类似。李谐卒于东魏孝静帝武定二年（544），他死后两年，庾信就出使东魏；至于颜之推更长期居住邺城，他们都可能见到过李谐的作品而受其影响。

北魏亡后，在对峙于东西的北齐和北周两个政权统治下，文学的发展很不平衡。北方文人大都生活在北齐统治区。北齐文人中最有名的当然是邢劭和魏收。他们的辞赋存者寥寥，仅邢邵的《新宫赋》尚可见其一斑。如：

土成黼黻，木化蛟螭，布红紫之融泄，间朱黄之赫曦，兽狂顾而犹动，鸟将蹇而以疲。木神水怪，海若山祇。千变万化，殊形异宜。阴梁北注，阳鸟南施。百楹列倚，千栌代支，或据险而形固，或居安而势危。

这种描写可以说是刻意模仿东汉王延寿《鲁灵光殿赋》和魏何晏《景福殿赋》，用前面谢安评庾阐的话来评它毫不过分。所以前人说作赋非邢所长，大约不错。

在北齐和北周时代的北方虽未出现重要的赋家，却有两位南方人来此定居并创作了辞赋名篇。这就是庾信和颜之推。庾信入关后的辞赋在风格上与早年不同，原来常用的以五、七言为基调的短赋已很少出现，篇幅较长而内容较充实的骈赋成了他辞赋的主要形式。但庾信毕竟是由南入北的，他在文风变化以后，仍不失早年的生花妙笔，使辞赋具有更华美的形式和更强烈的抒情性。因此他的影响很大，已不限于北周一代。

颜之推的《观我生赋》虽不如庾信《哀江南赋》有名，但正如钱锺书先生说的“修词洁适鲜疵，是其所长”（《管锥编》第四册第1547页）。此赋在叙事上颇有所长，作者还对重要史实作了自注，可以说是当时重要的史料。此赋作于北周灭齐以后，也可能作于隋代。在赋的末尾，作者说：

向使潜于草茅之下，甘为畎亩之人，无读书而学剑，莫抵掌以膏身，委明珠而乐贱，辞白璧以安贫，尧舜不能荣其素朴，桀纣无以污其清尘，此穷何由而至，兹辱安所自臻。而今而后，不敢怨天而泣麟也。

语调颇为悲怆。颜之推在南方，文风本与萧纲、萧绎及徐陵、庾信不同。他在《颜氏家训·文章》中曾自称他家世文章颇“典正”，但从《观我生赋》看来，他驾驭骈体文字的能力仍高于多数北朝赋家。此赋在文学史上的地位颇可重视。

和颜之推差不多同时并有过交谊的北方文学家卢思道可以说是北朝最后一位赋家，也可以说是生于北土的最有成就的赋家。他生于北齐，历周入隋。《孤鸿赋》即作于隋文帝代周前不久。《隋书》本传全录此赋，因为它很能代表作者的一生行事和志节。在赋中有这样一段话：

忽值罗人设网，虞者悬机，永辞寥廓，蹈迹重围。始则窘束笼樊，忧悼刀俎，靡躯绝命，恨失其所。终乃驯狎园庭，栖托池御，稻粱为惠，恣其容与。于是翕羽宛颈，屏气销声，灭烟霞之高想，闷江海之幽情。何时骧首奋翼，上凌太清，蹇翥鼓舞，远薄眉城。恶禽视而不贵，小鸟顾而相轻，安控地而无耻，岂冲天之复荣。

这段文字全系借物喻人，用的是比兴手法。此赋的用意显然与作者后来所作的《劳生论》相同，但揭露现实的深度不如后者。从赋的艺术手法上讲，作者似受南朝鲍照《舞鹤》、《野鹅》二赋影响较深，辞藻亦较一般北朝赋为华丽。卢思道可以说是北朝后期诗文辞赋的一位大家。在他的作品中已能将北朝文学的刚健质朴之气与南朝文学的绮丽细腻之风初步地调和起来。在南北文风的融合过程中，卢思道有他不可抹杀的功绩。

(原载《文史哲》1991年第6期)

《洛阳伽蓝记》的现实意义

黄公渚

一、《伽蓝记》产生的现实基础

文学史上，南北朝阶段，北中国在异族统治下，经济文化受到重大摧残，文艺作品是不发达的。比之江南有相形见绌的感叹。但是到了5世纪拓跋南迁洛阳以后，人士渐染华风，颇尚文词，即传记之文，亦复文质相宜；富有创造精神，南北文风，有合流的趋势。因此在公元547年，出现了《洛阳伽蓝记》，它与酈道元《水经注》同时为北魏文学界两大明星，在中国封建中期文学史上有崇高的地位。二书体例风格有些类似的地方，一个是记录自然界的美，体现了祖国河山的壮丽，一个是记建筑的美，总结了劳动人民智慧的果实。同样以山水名胜为纲，穿插许多故事，本文之外，有注，有夹注。《水经注》经戴震、赵一清整理，厘然可读，成为文学要籍，《洛阳伽蓝记》，近代始经唐晏依水经分注例，钩稽抉剔，也眉目分明，引起人们的爱好和研究，这是古典文学中珍贵的遗产，可是对于《洛阳伽蓝记》进一步分析发掘它的社会意义，尚没有总结性的论文发表，在这里把我的粗浅研究所得，略谈一谈。

《洛阳伽蓝记》，以往人们都认为是一种记载庙宇的书，属于地理志范畴，也有人认为是宣扬释教的著作，实际不是的，它是一部带有

历史性的真实记录，不但不是宣扬佛法，而且是反佛教思想斗争的巨著，这要从他写作的动机和现实基础两方面来看。

北魏拓跋氏，是北方鲜卑游牧民族，公元386年，拓跋珪，乘苻秦灭亡，建立魏国，兼并附近部落小国，掠夺大量人口和财富，其后定都平城，擢用汉族士人使他们修订官制和律令，计口授田，实行劝课农耕，征收租税，开始向封建社会转化。经过拓跋珪、拓跋焘长期经营，征服了全部北中国，为了更好地统治中原人民，采用汉化政策，一方面收买北方世族大地主，和山东甲族崔卢李郑王五姓联姻，奴化知识界，为他服务。另一方面，为了消灭种族间的歧视，宣扬佛教，用来作麻醉知识分子的工具，因此佛寺大量兴建起来，远在拓跋宏未南迁以前，庙宇建筑已在平城云岗高度发达。

拓跋宏是长期受汉族文化影响的一个君主，接受了汉族统治阶级丰富的统治经验，要巩固政权，首先就需要恢复生产，安定社会秩序，这样才能对农民进一步实行封建剥削，和加强对南朝斗争的经济基础。因此采取晋以来占田制的内容加以修订，颁布了均田制，拓跋宏的汉化政策，以平城偏在北边，且存有旧氏族的残余，不易改革，而洛阳是中原土族聚居的地方，又便于漕运和对汉族的统治，于是在公元494年迁都洛阳，而洛阳遂成为北中国经济政治文化的中心，旧有的对于佛教的一切措施，也随之南下。

均田制实施的成效，生产工具的改良，使生产力提高，经济也更加繁荣起来，洛阳为水陆交通的中枢，商业手工业都得到高度的发展，官僚地主，以其超经济剥削，土地兼并，富拟王侯，荒淫奢侈，深信佛法，以为能减轻罪过，免堕阿鼻之苦，遂以剥削剩余，用于建筑庙宇，一方面为了自私，希冀非分的冥福；另一方面趋附风尚，并迎合统治头子的号召。因此洛阳寺庙，高度兴建，规模之大，几驾平城之上。

拓跋恪、拓跋珪都是佛教信徒，史载拓跋恪在龙门山寺凿二佛

龕，各高百尺，养西域僧3000余人，择嵩山形胜处，造闲居寺，佛教推行全国，州郡共造寺庙1.3万余处，而洛阳占有最大数字。拓跋珽继拓跋恪后，也在龙门建立一龕，前后24年，凡用80.2万余工，其他营建寺塔，布施僧众，所费不貲。

胡太后为历史上最荒淫残虐的女主，崇信佛教尤笃，伊阙山造石窟寺，宫侧建永宁寺，铸丈八金佛像一躯，中等佛像十躯，玉佛二躯，造九层塔高九十丈，塔上立柱高十丈，夜静铃铎声闻十里，僧房千间，珠玉锦绣，骇人心目，佛教传入中国，塔寺建筑，规模宏大，当推胡太后第一。

《洛阳伽蓝记》跋，曾对洛阳寺庙作过统计，永熙以前，洛阳寺庙，有1367所，迁邺以后，兵燹之余，尚存庙宇423所，可见洛阳寺庙的高度的集中。据《洛阳伽蓝记》所载庙宇建筑，有主名可考者计有四类：景明寺为孝文帝建，瑶光寺、永明寺、景明寺为宣武帝所立。此为第一类。永宁寺、秦太上君寺为胡太后立。此为第二类。景乐寺、冲觉寺、融觉寺为清河王悛建，明县尼寺为彭城王勰建，平等寺、大觉寺为广平王怀建，龙华寺为广陵王欣建，高阳寺为高阳王雍建，宣忠寺为城阳王徽建，追光寺为东平王略建。此为第三类。建中寺为尚书令尔朱世隆建，长秋寺为长秋令刘胜建，龙华寺为宿卫羽林虎贲等建，景宁寺为太保杨椿建，正觉寺，为尚书令王肃建，正始寺为百官等建。此为第四类。

从以上不完全材料来看，《洛阳伽蓝记》创造者，主要的是帝王太后诸王，其余也都是皇亲国戚达官贵人，可见当时北魏政权和僧侣地主相结合的情状。《洛阳伽蓝记》序说：

自顶日感梦，满月流光，阳门饰豪眉之像，夜台图紺发之形。尔来奔竞，其风遂广。至晋永嘉，惟有寺四十二所。迨皇魏受图，光宅嵩雒，笃行弥繁，法教逾盛。王侯贵臣，弃象马如脱

屣，庶士豪家，舍资财若遗迹。于是招提栉比，宝塔骈罗，争写天上之姿，竞摹山中之影。金刹与灵台比高，宫殿与阿房等壮，岂真木衣绉绣，土被朱紫而已哉！

反映了当时佛法昌盛和庙宇建筑的豪华壮丽。这便是《洛阳伽蓝记》写作的现实基础。

永熙乱后，高欢拥立拓跋善见，徙都邺中，建立东魏王朝，洛阳成为废墟，“诸寺僧尼，亦与时徙”。这是一次巨大变动。作者在武定五年，经过洛阳，感念全盛时代，和目前所见惨状，作了对比的回忆，写出这一部有系统的《洛阳伽蓝记》，表面上看似记载建筑，而内容上包含有无限的盛衰兴亡伤心史，自序中说得很明白：

武定五年，岁在丁卯，余因行役，重览洛阳，城郭崩毁，宫室倾覆，寺观灰烬，庙塔丘墟，墙被蒿艾，巷罗荆棘。野兽穴于荒阶，山鸟巢于庭树，游儿牧豎，踰于九逵，农夫耕稼，艺黍于双阙。麦秀之感，非独殷墟，黍离之悲，信哉周室。京城表里，凡有一千余寺，今日寮廓，钟声罕闻，恐后世无传，故撰斯记。

在这里面，透露了作者的写作动机，用现实事物，描绘出一个乱后都城残破的惨状，从废墟上，憧憬着前朝寺观庙塔的影子，这不是说：统治阶级榨取人民血汗，修建一些建筑，妄想邀获冥福，结果人谋不臧，佛法无灵，这不能不使身历其境界者，触目惊心，感慨系之。麦秀黍离之感，以凭吊身份，来写这一惨痛事实，从字里行间，渗透着亡国的泪水，借以提高人们警忧性，唤醒统治者佞佛的迷梦，当然不仅是宣扬佛法，单纯寺观的记载，它是有现实意义的。

二、阳衡之生平及其思想

《洛阳伽蓝记》作者阳衡之，北史无传，生平事迹不详。

据《四库全书总目》记载，《洛阳伽蓝记》五卷，后魏杨衡之撰。刘知几《史通》作羊衡之，晁公武《读书志》上同，然《隋志》亦作杨，与今本合，疑《史通》误也。其里贯未详，据书中所称，知尝官抚军司马耳。唐僧道宣《广弘明集》卷六《辨惑篇》：唐太史传奕，引古来王臣讪谤佛法者二十五人，为《高识传》，一帙十卷，有阳衡之名，云阳衡之，北平人。元魏末为秘书监。《续高僧传》卷一：元魏《菩提流支传》云，期城郡守杨衡之撰《洛阳伽蓝记》五卷。本书第一景林寺条：永安年庄帝马射于华林园百官读苗茨碑，疑苗字误。……衡之时为奉朝请，因即释曰：以蒿覆之，故言苗茨，何误之有。

综以上记载，衡之的姓，有杨、阳、羊三种的不同。考《北史》及《魏书》，杨氏显达的，无北平籍，而《魏书·阳固传》：固字敬安，北平无终人，有三子，长休之，次诜之，三未详。《北史·阳固传》称阳固有五子，长子休之。休之传云：弟琳之，次俊之，与衡之名字排行次第符合，休之且长于文学，为史官有声当世。北平阳氏，以文章传家，已可概见。衡之可能为休之兄弟行。道宣为唐时高僧，所言当可信，则作杨、羊的是传写之误。（周延年《洛阳伽蓝记》跋）

至于官职，据材料可考见的，是曾官奉朝请、抚军府司马、期城郡守、秘书监等职。

北朝佛教籍政治力量占国教优势，在经济上，拥有广阔的私有土地和大量的受田人户，这些土地与人民，在寺院属下，分成两个部分，一个是属于僧曹即教会的，一个是归于寺院的。僧祇户及其所有的土地属于前者，《魏书·释老志》曾说：“有能岁输六十斛入僧曹者，即为僧祇户。”这就是属于教会的人户。此外佛图户、寺奴及一

寺的私有土地，是属于寺院的。僧祇户、佛图户的来源，一部分是政府颁给，另一部分则是逃避兵役和赋税的农民，佛寺拥有大量劳动生产力，在经济上占有特权。北魏初期他们和世族地主在剥削人民的同一目标上取得均势，有过一个时候和平共处的趋势，由于后来人口增殖，生产力不断提高，闲田相对减少，两者间在争夺土地上有了矛盾，发生利害冲突，因此北朝僧侣地主与世族地主始终存在着不协调的斗争。远在太武帝时代，世族崔浩便劝太武帝毁佛法，虽不久崔浩被杀，禁佛未获得彻底实行，而反佛思想，一直在知识界潜伏滋长着，如李暘的疏论《宜禁绝户为沙斗》，邢邵、杜弼的《论生灭》都是反佛斗争的文献。

北朝人士，素重朴学。“马郑之学，独传于北”。这一儒家思想，一直影响北方全学术界，北魏王朝初期，为了伪为汉化，笼络知识分子，不得不提倡经学，实际上是有内在矛盾的，因为儒教，“尊王攘夷”，严中外之大防，对鲜卑王朝不利。所以同时也积极提倡佛教，企图以平等之说，消灭种族界限，杰出的人士，尤其是代表中小地主利益者，易引起对佛教的不满。銜之官阶虽显达，而北平阳氏，在五姓大族之外，可能出身中小地主阶层，又是一个受正统儒家学术最深的人，为了本阶级利益，复鉴于僧侣地主骄奢腐化，创造庙宇，劳民伤财，酿成巨变，激起他的反佛斗争。《广弘明集》说：

元魏末为秘书监，见寺宇壮丽，损费金碧，王公相竞侵渔百姓；乃撰洛阳伽蓝记，言不恤众庶也。

銜之作记动机，完全从爱惜民力出发，他的辟佛的思想根源，建筑在儒家立场上，在当时是有进步性的。《广弘明集》又说：

复上书述释教虚诞，有为徒费，无执戈以卫国，有饥寒于色养，

逃役之流，仆隶之类，避苦就乐，非修道者，又佛言有为虚妄，皆是妄想，道人深知佛理，故远虚其罪，或又广引，财事乞贷，食积无厌，又云：读佛经者，尊同帝王，写佛画师，全无恭敬，请沙门等同孔老拜俗，班之国史，行多浮险，乞立严勤（勤），知其真伪，然后佛法可遵，师徒无滥，则逃兵之徒，还归本役，国富兵多，天下幸甚。

从这一文献，可窥见他的学术大概，他所辟的是虚妄，是徒费，是不孝父母，不保卫国家，贪积无厌，酿成逃役逃兵之弊，与帝王抗礼，目无君上。这一套理论，完全是儒家学术体系，侯外卢说《伽蓝记》，从尊君理财卫国着眼，为反佛激烈文献，属于北朝儒家体系，是完全正确的。（见《中国思想通史》）

三、揭露统治集团的丑恶

中国古典文学现实主义优良传统，一直贯穿各个不同社会，各个不同文体中，体现了时代精神。它的特征，是从现实生活中，摘取最有普遍意义和代表性的东西，加以典型化的叙述，予读者以鲜明的印象，从而引起人们对不合理制度的憎恨，起到教育作用，这样的写作方法，是与作者世界观分不开的。

《洛阳伽蓝记》的现实意义，首先是在它揭露统治集团的丑恶和矛盾斗争上。它所抨击的对象，是贵族腐化，女主专政，军阀骄横，宦官乱纪。从它记载的史实，充分暴露了魏王朝内部腐化以至灭亡的因素。

拓跋魏南迁，实行与中原世族妥协的政策，和旧有的塞上六镇，日渐隔膜。而留在边镇的鲜卑人较之入居中原受汉化的鲜卑人待遇和

地位远为低落，也引起不满，具有野心的军阀，利用事机，跋扈起来，反抗政府，形成对立。加上胡太后专政，母子不和，拓跋珪想要借外力推倒胡太后，勾结了北方大都督尔朱荣，结果拓跋珪失败被杀，尔朱荣借口称兵犯阙，杀了胡太后，这便是历史上的河阴之变。《伽蓝记》永宁寺条对这次事件始末，用许多篇幅叙述，如尔朱荣、元天穆与长乐王攸的勾结，胡太后临变对军事的张皇失措，以及河阴屠杀之惨，尔朱氏封爵赏赐之滥，并有较详细的记载。并述洛阳乱中惨状说：“死生相怨，人怀异虑，贵室豪家，弃宅竞窜，贫夫贱士，襁负争逃。”概括地反映军阀的凶暴和人民的苦痛。

拓跋攸借军阀权力取得王位，受制于尔朱荣，不胜其迫，手刃荣于光明殿，尔朱世隆为荣复仇，遣尔朱兆举兵犯阙，擒拓跋攸于式乾殿，囚送晋阳缢死在三级寺。这是军阀混战，洛阳第二次遭到兵祸。作者对尔朱兆抨击尤烈，说道：“若兆者，蜂目豺声，行穷泉獍，阻兵安忍，贼害君亲，皇灵有知，鉴其凶险，反使孟津由滕，赞其逆心，易称天道祸盈，鬼神福谦，以此验之，信为虚说。”这种对军阀的谴责，是非常激动的。龙华寺条又记尔朱世隆在洛阳强迫萧综妻寿阳公主，公主骂曰：“胡狗敢夺天王女乎？我宁受剑而死，不为逆奴所污。”一方面歌颂公主的节烈，另一方面暴露世隆的凶横，用语具见力量，这是对军阀的憎恨。

尔朱叛乱，是北魏政权覆灭的关键，而祸机的潜伏，乃在胡太后专政。拓跋氏制度，是子为太子，母先赐死。胡太后以幸存酿祸，破坏祖制。其昏淫奢侈前无古人，而殫天下之财，兴造庙宇，佞佛程度，也前无古人。前章已略提到，再从《伽蓝记》中检查，胡太后以及他的左右亲戚建造的庙宇，经永熙乱后还保存的，仍有好几处，如永宁寺条说：“永宁寺，熙平元年灵太后胡氏所立也。”秦太上君寺条：“秦太上君寺，胡太后所立也。”景明寺条：“正光中太后始造七

级浮图一所。”大统寺条：“东在秦太上公一寺，在景明一里，西寺太后所立，东寺皇姨所造。”胡统寺条：“胡统寺，太后从姑所立也。”胡氏全家崇信佛法，为的是祈福免罪，更好地稳固统治政权，结果适得其反，母子残杀，自身也不免沉河而死，生平所做的功德，等于白费，作者大书特书，详记其事，是有慨于中的，这是对女主专政的讽刺。

《洛阳伽蓝记》经常提到刘腾的名字。如建中寺长秋寺，都与刘腾有关，刘腾是什么人？他是北魏王朝炙手可热的宦官，参预元叉集团，幽闭太后，元魏政治斗争中的主要角色。《北史·刘腾传》说：“公私属请，唯在财货，舟车之利，水陆无遗，山泽之饶，所在固护，剥削六镇，交通底市，岁入利息，以巨万计。”这一个把持政权，兼营商业，放高利贷的剥削阶级，乃是佛寺的大施主。无疑这些寺庙是建筑在人民血汗上了。建中寺条说道：“屋宇奢侈，梁栋踰制，一里之间廊庑充溢，堂匹宣光殿，门匹乾明门，博敞宏丽，诸王莫及也。”刻画了刘腾奢侈踰制的生活面。其他阉宦建筑的寺庙，有瀛洲刺史宦官李次寿所立的魏昌尼寺，有济州刺史宦官贾粲所立的凝玄寺，有赵郡宦官王桃汤所立的东王典御寺，有宦官等所立的景兴尼寺及昭仪尼寺。作者并说道：

太后临朝，阉官专宠，宦者之家，积金满堂，是以萧忻云高轩升斗者，尽是阉官之嫠媪，胡马鸣珂者，莫非黄门之养息也。

从这一记载，反映拓跋王朝，宦官势焰熏天，真闹得乌烟瘴气了。这是对宦官干政的愤慨。

北魏王族，是无比荒淫腐化的，以游牧民族来到中原，渐染华风，超经济剥削，养成奢侈习惯，《伽蓝记》中所反映诸王腐化生活面貌是空前的。高阳王寺条记载高阳王雍的豪侈说：

贵极人臣，富盈山海，居止第宅，匹于帝宫。白壁丹楹，窈窕连亘，飞檐反宇，辘轳周通。童仆六千，妓女五百，随珠照日，罗衣从风，自汉晋以来，诸王豪侈，未之有也。出则鸣驺御道，文物成行，铙歌发响，笳声哀转，入则歌妓舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。其竹林鱼池，侔于禁苑，芳草如积，珍木连阴。雍耆口味，厚自奉养，一食必以数万钱为限，海陆珍羞，方丈于前。陈留侯李崇谓人曰，高阳一食，敌我十日……美人徐月华，善弹箜篌，能为明妃出塞之歌。闻者莫不动容。……二美姬一名修容，一名艳姿，并蛾眉皓齿，洁貌倾城，修容上能为绿水歌，艳姿善么凤舞，并爱倾后室，宠冠诸姬。

法云寺寿邱里王子坊条说：

帝族王侯、外戚公主，擅山海之富，居川林之饶，争修园宅，互相夸竞，崇门丰室，洞户连房，飞馆生风，重楼起雾，高台芳榭，家家而筑，花林曲池，园园而有。莫不桃李夏绿，竹柏冬青，而河间王琛，最为豪首，常与高阳争衡，选文柏堂，形如徽音殿，置玉井金罐，以金五色绩为绳，使女三百人，尽皆国色，有婢朝云善吹篪，能为团扇歌陇上声。……琛在秦州，多无政绩，遣使向西域求名马，远至波斯国，得千里马，号曰追风赤，其次有七百里马十余匹，皆有名字，以银为槽，金为锁环，诸王服其豪富，琛尝语人曰：晋石崇乃是庶姓，犹能雉头狐腋，画卵雕薪，况我大魏天王，不为华侈，造迎风馆于后园，窗户之上，列钱青琐，玉凤衔铃，金龙吐佩，素柰朱李，枝条入檐，使女楼上，坐而摘食，琛常会宗室，陈诸宝器，银麈百余口，瓿槃盘合称是，自余酒器，有水晶钵、玛瑙琉璃碗，赤玉卮数十枚，作工奇妙，中土所无。皆从西域而来，又陈女乐，及诸名马，复

引诸王按行府库，锦罽珠玑，水罗雾縠，充积其内，绣纈绸绌，丝彩越葛钱绢等，不可胜计，琛忽谓章武王融曰：不恨我不见石崇，恨石崇不见我。融立性贪暴，志欲无限，见之惋叹，不觉生疾。

就以上记载，已足够勾出元魏王族私生活的面貌。其余不及备举。元魏灭亡主要是统治集团内讧，而诸王腐化，酿成日后的屠灭，使得王室削弱，权臣乘机夺取政权，“物必先腐，而后虫生之”。元魏诸王，是不能辞其责的。这是对元魏诸王的揭露。

四、反映都市经济面貌

北朝自五胡乱后，扰攘很长时期，弄到人口凋敝，土地荒芜，所谓：“自永嘉丧乱，百姓流亡，中原萧条，千里无烟。”正可说明当时北中国社会荒凉景象。苻秦统一北方，经济稍见起色，出现北方富商赵掇、丁妃、邹瓮等，都家累千金，诸公竟引之为国卿。（《晋书·苻坚传》）商人的抬头，反映了商业的发展，可是为时甚暂，又衰落下来。北魏初期，史称“钱货无所周流”。经过拓跋珪、拓跋濬施行一些劝农课耕政策，加上拓跋宏均田制卓有成效，社会的安定，人民的乐业，刺激了城市商业手工业的繁荣和发展，洛阳遂成为经济中心。

始自拓跋焘时代，占有工匠，振兴工业，除官府经管外，而私人手工业，也不断发展。太平真君时诏书，曾有明文规定百工伎巧子息，应世代承袭，不得转业，达者身死。天兴元年，徙山东六州百工伎巧十余万口以充京师。太平真君七年，徙长安城工巧二千家于京师（《魏书·世祖纪》）。这都是说明官府对工匠的重视，也就是证明在社会商品供求上，人民生活水平的提高。（《魏书·太祖纪》）太平真君五年

诏书：“自王公以下至于庶人，有私养金银工巧之人在其家，皆遣诣官曹，不得容匿……过期不出……主人门诛。”这一独占工匠的政策，表现私营工商业的发达，引起了官府和商人的矛盾斗争。私藏工匠是犯罪行为，事实上私人作坊不能完全绝迹。如河东樊仲以造毡为业（《北史·樊逊传》）。毕义云以私藏工匠获罪，而作坊主有织机十余架，又多少可以蠡测私营手工业组织的规模。

北魏首都平城手工业繁荣，在拓跋宏南迁后，这些手工业经济，也随之转移到了洛阳。我们看一看《伽蓝记》的记载，便可了然洛阳当时工商业的概况。卷四法云寺条：

出西阳门外四里，御道南有洛阳大市，周回八里。市东南有通商达货二里。里内之人，尽皆工巧，屠贩为生，资财巨万，有刘宝者，最为富室，州郡都会之处，皆立一宅，及养马一匹。至于盐粟贵贱，市价高下，所在一例。舟车所通，足迹所履，莫不商贩焉。是以海内之货，咸萃其庭，产匹铜山，家藏金穴，宅宇踰制，楼观出云，车马服饰，拟于王者。

市南有调音乐律二里。里内之人丝竹讴歌，天下妙伎出焉。

市西有退酤治觞二里。里内之人，多醞酒为业。河东人刘白堕，善能酿酒。季夏六月，时暑赫曦，以罌贮酒，暴于日中，经一旬，其酒不动，饮之香美，醉至而经月不醒，京师朝贵多出郡登藩，远相餉馈，踰于千里。以其远至，号曰鹤觞，亦曰骑驴酒。

市北有慈孝奉终二里。里内之人，以卖棺槨为业，赁輶车为事。

别有准财金肆二里。凡此十里，多诸工商货殖之民，千金比屋，层楼对出，重门启扇，阁道交通，迭相临望，金银缡绣，奴婢裳衣，五味八珍，仆隶毕口，神龟年中，以工商上僭，议不听

衣金银缟绣，虽立此制，竟不施行。

卷五凝玄寺条：

洛阳城东有上高里……惟其造瓦者止其内，京师瓦器出焉。

上面记载，给我们的启示：1. 手工业的高度发展，工匠的人户增多，居住场合由原来的分散而聚集一处，于是出现了手工业区。2. 为了营业便利，相互间有帮助义务，而对外交涉，在共同利益上，有团结的必要，于是成立同业的商业区。3. 由于商业范围扩大，各地须有坐庄，便于相互间传递行情，这便是刘宝“立宅”“养马”的作用。4. 从商人僭越，引起政府干涉，结果禁令不行，不能不感到商人势力的伟大，像拟于王者刘宝那样的大商家，的确可以左右政局的。以上种种，都可反映当时洛阳经济繁荣和都市工商业的发展。

五、从记录诗歌谣谚上反映各阶层的动态

诗歌是现实的反映，尤其是民间歌谣，爱憎分明，对于社会黑暗的暴露，像一面镜子，是非常形象的。《伽蓝记》经常在记录事物外，采辑诗歌和谣谚，作为结论。它的范围，颇为广泛，从统治阶级以至里巷农民的歌谣，透视了元魏一百余年社会某些角落的生活面貌。主要内容是人民对不合理事物的憎恨和揭露，以及被剥削者对官僚地主的冷嘲热刺。瑶光寺条引京师语曰：“洛阳男儿急作髻，瑶光寺尼夺作婿。”这是暴露佛寺藏垢纳污的事实。北朝在佛教盛行风尚之下，“淑房嫔御，掖庭美人”，“名族处女”，“落髮辞亲”，假居佛宇，大开方便之门，诲淫诲盗，致招胡骑的覬覦，所谓素以礼法相尚的贵族名

媛，以及“投心八正”的圣地，揭开内幕原来如此，这一歌词是非常尖锐的。秦太上君寺的京师谣：“狱中无紧囚，舍内无青州，假令家道恶，腹中不怀愁。”这是被压迫者对贪官污吏的警告。青州人民，并不是生性强悍，所谓“怀砖之俗”，不能专咎人民。由于人民禁不起官吏残酷的剥削，所以起来反抗，结果怀揣欢迎的砖而持砖作了驱逐的武器。诗的主题，大意是说假使官吏去时是两袖清风“家道恶”的话，自然用不着心中发愁了。这对官吏的讽刺，是幽默的。

劳动人民为统治阶级创造了许多生活工具，而他们住的地方，是最粗陋不堪的，士大夫不但不同情他们的苦况，倒反加以嘲笑，这是最不合理的。凝玄寺条记录世人歌说：“洛阳东北上高里，殷之顽民昔所止，今日百姓造瓮子，人皆弃去住者耻。”上高里是京师瓦器出产区，是造瓦的工人住处，而这一歌谣是同情劳动人民，不平的控诉。这是属于民间的歌谣。

至于统治集团方面，内容尤为复杂。拓跋攸被尔朱兆囚禁在永宁寺，天冷向尔朱兆乞头巾，不与，最后把他送到晋阳三级寺。临死礼佛“愿不生为国王”，并赋五言诗道：

权去生道促，忧来死路长。怀恨出国门，含悲入鬼乡。隧门一时闭，幽庭岂复光。思鸟吟青松，哀风吹白杨，昔来闻死苦，何言身自当。

原来骑在人民头上的统治阶级，为了个人权利斗争，带给人民苦难，结果也不免悲惨下场。这是大快人心的，也是后来封建统治者共同的下场。

封建婚姻制，是建筑在金钱势利上的，谈不到什么真实爱情。王肃是南齐士族，是有妇之夫。后来奔魏尚主，做了高官，把旧日妻子谢氏抛弃，气得谢氏削发为尼，作五言诗寄肃道：“本为簿上蚕，今

作机上丝。得路逐胜去，颇忆缠绵时。”公主看到，也认为王肃太薄情，代肃答诗道：“针是贯线物，目中恒任丝，得帛缝新去，何能纳故时。”谢氏诗用蚕和丝作比，是说丝生于蚕，等到蚕老作茧，丝有了用处，便忘了蚕的劳绩，这便是人情喜新忘旧的控诉。公主代答的诗，是以针贯线作比，单纯强调丝的作用，不考虑丝的来源，这便是忘本的揭示。二诗一赠一答，暴露了所谓衣冠世族丑恶的面目，同时又体现了女子的智慧和正义感，像王肃这样的人，就是当时的典型人物，这是有社会意义的。

其他京师语：“白马甜榴，一实直牛”，民谣：“洛鲤伊鲂，贵于牛羊”，游侠语：“不畏张弓拔刀，唯畏白堕春醪”，秦民语：“快马健儿，不如老婢吹篴”，宝公的“大竹箭，不须羽，东厢屋，急手作”，齐高祖的“三三横，两两纵，谁能辨之赐金钟”，李彪的“沽酒老姬瓮注瓠，屠儿割肉与称同”，甄琛的“吴人浮水白云工，伎儿掷绳在虚空”，有的歌颂地方的珍贵产品，有的反映北方人士的尚武精神，有的是老僧的说偈，有的是统治集团君臣的谐谑，都反映当时各阶层人物的动态，具有现实意义。

六、从记录琐事上看当时社会风尚

北魏南迁实行汉化以后，改姓元氏，谬托黄帝后裔，以华族自居。并命帝室诸王，和中原崔卢等五大姓联姻。以洛阳为历代帝王的故都，俨然自居于正统地位。开辟四夷馆，《伽蓝记》龙华寺条记：“永桥以南，道东有四馆，一名金陵，二名燕然，三名扶桑，四名崦嵫。道西有四里：一曰归正，二曰归德，三曰慕化，四曰慕义。吴人投国者，处金陵馆，三年已后，赐宅归正里。”齐建安王萧宝寅，梁

萧衍子萧正德入魏，开始皆居归正里，后经尚主晋爵，再三请求，才迁居城内。（龙华寺条）这种妄自尊大的举动，是可笑的。北方世族大地主在这一奴化政策腐蚀下，也就忘其所以，也以天朝人士自居，歧视南人，南北界限，成为不可调和的矛盾，归正里中的“吴人坊”，至目为“鱼龟市”，颍川荀子文住城南，居近四夷馆，至为赵郡李才所嘲笑。（高阳王寺条）而由南方投北的一些民族叛徒——世族地主，凭其虚骄之气，始而自尊，继而自卑，甚至习与俱化，从而对北朝风俗习惯加以仿效和歌颂，这些恬不知耻的知识分子群的丑恶面目，也活跃地表现在《伽蓝记》中。景宁寺条，记陈庆之随元颢入洛，看不起北人，和杨元慎争论“正统”问题，后来庆之遇心病，元慎抓住治病的机会，口含水喂庆之说道：

吴儿之鬼，住居建康，小作冠帽，短制衣裳，自呼阿侬，语则阿傍。菰稗为饭，茗饮作浆，呷啜鱠羹，唼嚼蟹黄，手把豆蔻，口嚼槟榔，乍至中土，思忆本乡。急手速去，还尔丹阳。若其寒门之鬼，口头犹终，网鱼漉鳖，在河之洲，咀嚼菱藕，拮拾鸡头。蛙羹蚌臠，以为膳羞，布袍蓝履，倒骑水牛，沉湘江汉，鼓棹遨游，随波溯浪，噉喙沈浮，白纻起舞，扬波发讴，急手速去，还尔扬州。

杨元慎的先代，本是刘宋的叛臣，到了元慎时代，居然以中原衣冠之族自居，作为北魏王朝服务的理论家。陈庆之经这一番挫折，后来奔还江南，也到处宣扬中原礼仪，“羽仪服式，悉如魏法”，大事仿效了。

又报德寺条载齐秘书丞王肃奔魏，“与高祖殿会，食羊肉酪粥甚多，高祖怪之，谓肃曰：卿中国之味也，羊肉何如鱼羹，茗饮何如酪浆，肃对曰：羊者是陆产之最，鱼者是水族之长，所好不同，并各称

珍，以味言之，是有优劣，羊比齐鲁大邦，鱼比邾莒小国，惟茗不中与酪奴。”因此北人号茗饮为“酪奴”，耻不复食。以上二节材料，充分反映北朝人士自私的风尚和胡化的深度。作者受时代思想的局限，在主观上，是作为清言韵事来记录的，或许赋予同情。但是刻画的真实，予人以当时人物的鲜明的印象，这在客观效果上，暴露了统治集团的丑恶的另一面，是有现实性的。

北朝士人歧视南人，这是事实，但对江南传来的骈俪文风，则不反对，从而仿效，大有南北文派合流的趋势，本来南北文风是有显著的歧异，所谓“江左宫商发越，贵乎清绮，河朔词义贞刚，重乎气质，气质则理胜其词，清绮则文过其意”（《北史·文苑传论》）是这一时期南北不同的文风。但到了元魏迁洛以后，首先受江左文学影响的有魏收、邢劭等人，《北史·魏收传》说：

收每议陋邢文。劭又云江南任昉，文体本疏。魏收非直模拟，亦大偷窃。收闻乃曰，伊尝于沈约集中作贼，何意道我偷沈，任沈俱有重名，邢劭各有所好。

从这一记载，可证北人对南文的爱好。其后徐陵庾信北来，江左文风遂有压倒北朝之势。此是后话，銜之时代，正是南文传入初期，文艺观点，很明显的接近南派，如对诗赋和音韵的爱好，皆可证明。正始寺条全录姜质《亭山赋》的全文。凝玄寺条记录李元谦用“双声”和人问答的一段故事，说李元谦经过郭文远宅念道：“是谁第宅过佳？”婢春风曰：“郭冠军家。”元谦曰：“凡婢双声。”春风曰：“伫奴嫚骂。”这一幽默口语的记载，不但风雅得很，也充分证明作者对音韵四声的重视。又如平等寺碑文，是魏收撰的，景明寺碑文，是邢子才撰的，大觉寺碑文，是温子升撰的，魏、邢、温，都是北朝提倡南文的重要人物，銜之对他们的碑文，都大书特书，表示崇敬，可代表当时的文艺观，

一部《伽蓝记》，作者基本用骈丽文写成，从此可见南北文风合流情况。

最后谈一谈《伽蓝记》对民间伎艺的记录：北方人士素具尚武精神，百戏特为发达，统治者为了娱乐消遣，也极力提倡，因此北朝戏剧是有高度发展。史称：“道武帝天兴六年冬，诏大乐总章鼓吹，增修百戏。造五兵角觝、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武及诸畏兽。鱼龙、辟邪、鹿马、仙人车、高绠百尺、赭幢、跳丸、以备百戏。大饗设之于殿前。明帝初又增修之。撰合大曲，更为钟鼓之节。”又称：“北齐神武中，有鱼龙烂熳，俳优侏儒，山车巨象，拔井种瓜，杀马剥驴等奇怪百端、百有余名，名为百戏。”北魏百戏规模的阔大，于此可以想见。北齐时代虽后，但百戏多至百余种，当然有大部分承袭北魏，足见北方百戏一直是在盛行的。在《伽蓝记》中，也有这类的记录。如长秋寺条：

四月四日，此像常出，辟邪狮子，导引于前，吞刀吐火，腾骧一面，彩幢上索，诡譎不常，奇伎异服，冠于都市。

瑶光寺条：

常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。……召诸音乐，逞技寺内，奇禽怪兽，舞忭殿庭，飞空幻惑，世所未睹，异端奇术，总萃其中，剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间，皆得赐食，士女观者，目乱睛迷。

禅虚寺条：

羽林马僧相善抵角戏，掷战与百尺树齐等，虎贲张东渠，掷刀出楼一丈，帝亦观戏在楼，恒令二人对为角戏。

庙宇时节开辟作为临时百戏场所，此与后来庙会演剧习惯正同。

观众上至帝王，下至百姓，表演节目，形形色色，怪怪奇奇，场面是相当阔大的，这些方面的记载，充分表现了北朝民间伎艺配合经济繁荣，有高度的进展。记录伎艺的书，唐以后以孟元老《东京梦华录》，吴自牧的《梦粱录》和周密的《武林旧事》为最，而唐以前提到戏剧的仅有此书，这也应属研究中国戏剧史的重要文献。

七、《伽蓝记》的艺术性及其价值

《伽蓝记》是一部反映现实的文学巨著，从上面的叙述，已经得到证明。但它能够获得传世久远的效果，是和它的写作技巧、写作态度分不开的，以下举出几点再谈一谈。

文学是生活图画，作家在表达被阶级决定的生活时，或多或少的反映了现实。他的生活视野愈狭小，阶级利益愈和人民利益冲突，也就愈不能充分反映生活。相反地，如果他真是一个大艺术家的话，体验生活研究生活愈深刻时，他就愈能超出自己阶级利益，接受生活真理，这便是作家创作实践突破他主观世界的原因。

衡之身份，虽不能断定是世族大姓，但由他官位显达来看，当然也应该是官僚地主，属于统治阶级。由于他饱经世故，受到一些挫折，体验生活，接近人民，看到统治阶级的没落情形，连带着人民的痛苦，发出沉痛的忧郁的感伤，这些感情，是与人民一致的。因此才能追究元魏王朝衰亡的根源，和乱世人民悲剧的命运，目击惊心，就现实材料，写出这一部名著。他在序中，已明白写了是亲身考察的总结，这样的写作态度，是忠实的。

关于此书的写作技巧，可贵的首先是富于形象化，用极经济的笔墨，精练的语言，勾出自然界新鲜和辉煌的画面，和人物各种不同的

形象。艺术技艺，是非常可敬的，如写永宁寺的九级浮图说道：

高风永夜，宝铎和鸣，铿锵之声，闻及十余里。

写景林寺的环境说道：

讲殿叠起，房屋连属，丹槛炫日，绣楠迎风，实为胜地。寺西有园，多饶奇果，春鸟秋蝉，鸣声相续。

写景明寺的建筑说道：

复殿重房，交疏对霭，青台紫阁，浮道相通，虽外有四时，而内无寒暑。房檐之内，皆是山池，松竹兰芷，并列阶墀，含风团露，流音吐馥。

写阊阖宫的散花法会说道：

金花映日，宝盖浮空，幡幢若林，香烟似雾，梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比，名僧德众，负锡为群，信徒法侣，持花成藪。车骑填咽，繁衍相倾，时有西域胡沙门，见此，唱言佛国。

描绘庙宇的幽深和法会的繁盛，运用语言，皆极精粹，有引人入胜之感。以上是写景部分。

至于人物塑造方面，也有独到之处，法云寺条，记载的田僧超，随征西将军崔延伯出征，在夕阳亭上，受朝士的饯行，写道：

时公卿阻道，车骑成列，延伯危冠长剑，耀武于前，僧超吹壮士笛曲于后，闻之者懦夫成勇，剑客思奋。……延伯每临阵，常令僧超为壮士声，甲冑之士踊跃，延伯单马入

阵，旁若无人。

描绘一个离亭饯别和战争场面，各个人物的形象，都活跃地涌现出来，并体现了田僧超技术的感染力量。

又如写高阳王雍宠姬徐月华的伎艺说道：

月华善弹箜篌，能为明妃出塞之歌，闻者莫不动容，永安中，与卫将军原士康为侧室，宅近清阳门，徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。

写一个负有绝技的女子，从“行路听者，俄而成市”。烘托出他的技艺超群。又写章武王融的贪鄙，因为看见拓跋琛的宝藏，因之生病，说道：

江阳王继来省疾，谓曰：卿之财产，应得抗衡，何为叹羨以至于此。融曰：常谓高阳一人宝货多于融，谁谓河间，瞻之在前，继笑曰：卿欲作袁术之在淮南，不知世间复有刘备也。融乃蹶起，置酒作乐。……太后赐百官绢，任意自取，朝臣莫不称力而去，惟融与陈留侯李崇，负绢过任，蹶倒伤踝。

以上各条，着墨不多，都能勾出各个不同的人物面貌，由内心而到表面，由个人而及环境，形形色色，活跃地呈现于读者面前，艺术性是相当高的。

最后附带说一说《伽蓝记》记录国外地名的社会意义，北魏的国外交通是非常进步的，由于僧侣的传教，对于西方的交通，有了进展，书末载有宋云西域记，是东西交通的史料，从记中所看到的西方国名，有勾稚、孙典、扶南、林邑、萧衍、奴调、大秦、安息、身毒、斯调、吐谷浑、于阗、朱驹波、汉盘陀、乌菴、钵和、厌达、牒

罗、敕勒、波斯、赊靡、乌伤、摩休、乾陀罗、罽宾、那迦罗诃、跋提共 27 国，附带记录了各国人民的风土习俗，这些国家，有的不见正史，这是研究西方交通史的重要的文献。

(原载《文史哲》1956 年第 11 期)

唐代诗画艺术的交融

傅璇琮 陈华昌

一

自从唐代的张彦远在他那部颇有影响的《历代名画记》中提出“书画异名而同体”（卷一《叙画之源流》）、“书画用笔同”（卷二《论顾陆张吴用笔》）的看法以来，古代的艺术家和艺术评论家把门撑得更开，由画与书扩大而论及画与诗。宋代文士对绘画与书法、诗歌等不同艺术门类之间的关系更有着浓厚的兴趣，所谓“诗是无形画，画是有形诗”（郭熙《林泉高致·画意》），这样的意思，宋人的笔记、诗文中不止一次地谈到，似乎已是时代的一种共识。苏轼对王维诗、画的评论是众所周知的：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（《东坡题跋》卷五《书摩诘蓝田烟雨图》）如果说这几句话还多少表现苏轼的主观感受的话，那么他在一首诗中斩钉截铁地说“诗画本一律”（《书鄱陵王主簿所画折枝》），这就带有制订法则的味道了。

40多年前，钱钟书先生就对这个传统评价提出过异议，他在《中国诗与中国画》（载《开明书店二十周年纪念文集》）这篇有名的论文中，详征细剖，辨明中国诗画品评标准似相同而实相反。钱先生的文章最后说：“在中国文艺批评的传统里，相当于南宗画风的诗不是诗

中高品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实，然后寻找解释、鞭辟入里的解释，而不是举行授与空洞头衔的仪式。”中国古代诗画品评标准存在分歧，应是事实，钱先生认为应当从这个事实出发，作细致的探讨，以寻求“鞭辟入里的解释”。但可惜，以后的长时期中，对这个问题的研究并没有实质性的进展。

中国古代的诗论、画论中，除了钱钟书先生提出的品评标准分歧以外，还存在不少长期纠缠而未能取得明晰认识的问题。譬如杜甫对于韩干画马的评论，在唐宋时就引起不同的看法与争论。但这些争论在实际上已经超出韩干画马这一具体问题，而是由画而论及文理，正如宋人曾季狸《艇斋诗话》谈到此事时所说，“所谓言岂一端而已”。虽然，关于杜甫评韩干画马的是非得失，元以后并未得以展开，但由此我们可以看到中国艺术史上一个值得思考的问题，那就是中国古代的士大夫常常喜欢在不同的艺术门类之间寻求共同点，而又常常将这个共同点归结到道、气等含有一定思辨色彩的命题上来，但又戛然而止，没有再作进一步的思考，往往只见问题的提出，而没有作进一步的辨析。今天我们如果能将古人关于诗、书、画以及音乐、舞蹈等零散的议论搜集起来，加以概括，并作若干穷根究底的搜索，这对于认识我国艺术理论演进的特点，或者会有一定的好处。

诗、画品评的标准有其相异之处，但诗、画创作的相互影响也同样是事实。韩愈是辟佛的，但韩愈诗风的怪怪奇奇，又受到唐代寺庙壁画那种诡异的造型特点的深刻影响（详见陈允吉《论唐代寺庙壁画对韩愈诗歌的影响》一文，载所著《唐音佛教思辨录》）。作为开放的时代，在创作风气上，唐代作家是勇于打破诗与画及其他艺术门类的界限的。这应当说是一条很好的经验。

二

传统中国画在唐代产生了突变。突变首先表现于题材方面。汉魏以降，中国画一直以人物画为主。到盛唐时，人物画已发展到了高峰，而与此同时，从晋代开始兴起的山水画，在唐代得到较大的发展，“山水之变，始于吴，成于二李”（《历代名画记》卷一《论画山水树石》）。李思训父子把传统的青绿、金碧山水的表现力发展到了高峰。吴道子、王维等人又致力于水墨山水画的探索。从此，山水画成为与人物画并立的画种。而到中、晚唐，山水画就逐渐取代了人物画的地位，花鸟画也随之兴起，成为独立的画种。

对于这种变化，美术史家们往往只从绘画自身的发展中寻求解释。但如果从艺术的整体发展看，也许可以说，这是诗歌影响绘画，绘画进一步诗化的结果。

中国山水画从诞生之时起，就与人物画迥异其趣。人物画在古代主要是用来宣传政治伦理思想的。东汉王延寿《鲁灵光殿赋》说：“上及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”三国时曹植也说：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妬妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。”（《历代名画记》卷一《叙画之源流》）但山水画家们作画不是为了政教，而是为了自愉。南朝宋宗炳说：“余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉。”（《画山水序》）稍后于宗炳的王微亦云：“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之深，岂能仿佛之哉。披图按牒，效异《山海》。绿林扬风，白水激涧。呜呼，岂独运诸指掌，亦以明神降之。此画之情也。”（《叙画》）

由于对绘画功能的不同强调，六朝人物画论的重心在于客体，核心是“形神论”。因为只有准确地表现出正反两类人物的形貌神气，才能激发起正反两种情感，实现其社会功能。而六朝山水画论的着眼点却集中于创作主体，核心是“神道论”。因为主体之“神”只有通过作为中介的绘画与天地万物之“道”相通，才能达到“畅神”的目的。

由于创作目的不同，人物画与山水画的作者成分也有很大差异。汉以前的作者差不多都是画工。魏晋开始，一些文人士大夫加入了绘画队伍。人物画的作者队伍是“画工”与“文人”的混合，以“画工”为主；而山水画从正式诞生之日起，就是少数“文人”的专利。

可以说，山水画从呱呱坠地之日起，就与诗歌结下了不解之缘，注定要成为它的终身伴侣。

唐代山水画的迅速成长，得力于诗人的提倡、褒扬。诗人们对山水画的偏爱，可以从题画诗中得到说明。据我们粗略的统计，《全唐诗》中题画诗有二百十数首。当然，这并非现存唐代题画诗的总数。南宋孙绍远编的《声画集》中有唐代题画诗 61 首，其中萧翼《题山水障歌》、吴融《观题山水障歌》均不见于《全唐诗》，显系漏收。现将《全唐诗》中的题画诗按题材进行归类，得人物画（包括宗教人物）47 首，山水画 98 首，花鸟画 58 首。诗人题咏山水画的是人物画的两倍还多。

另一方面，唐代山水诗的高度成就对山水画的繁荣也起到了有力的促进作用。在魏晋时诞生的山水诗，到刘宋时的谢灵运手里出现了第一个高峰。随后山水诗的发展较为缓慢。到初唐时，山水诗开始重新崛起；盛唐时，形成了全面繁荣的局面。从整体上看，以谢灵运为代表的六朝山水诗还处于“形似”的阶段，而唐代的山水诗已达到“神似”的境界。唐代山水诗不仅在模山范水、绘形绘色的能力方面

超过了前代，而且善于通过景物描写表现主观情意，创造出丰富多采的意境。将山水诗写得富有个性特色，取得一定成就的诗人不下数十家，并且出现了一群致力于山水诗创作的诗人。山水诗的成就给山水画的创作提供了借鉴。画家们可以向诗人学习如何以诗人的眼光去观察自然，如何去捕捉自然与情感的契机，如何融情入景，如何简练含蓄、留有余地以便触发欣赏者的想象而产生意境……山水画要与人物画分庭抗礼以至取代它的地位，除了因题材原因而受到诗人的垂青外，还必须依赖于技艺的成熟。在“人大于山，水不容泛”或状石“如冰澌斧刃，绘树则刷脉镂叶”的情况下，山水画要和高度成熟的人物画抗衡是根本不可能的。唐代山水画的迅速成长和山水诗的成就有不可分割的联系。

同样，花鸟画在唐代的兴起与唐代咏物诗的成就也是分不开的。自然物作为独立的表现对象在艺术中出现，绘画比诗歌早。不管是东方还是西方，最初的绘画都以物为中心。法国西南部和西班牙北部发现的数以百计的“旧石器时代”晚期人类洞窟中，保存着公元前4万至2万年之间的绘画，这些画以野牛、古象、斑马、鹿、猪为主要对象。作者们能正确地把握对象的形态动作，甚至能够表现出对象的精神感情。我国新石器时代的仰韶文化的彩陶绘画，也是以鱼、鸟、蛙等“物”为主要对象。

文字记录的诗歌须待文字出现以后。绘画比文字的历史早，绘画也比诗歌古老。但是，诗歌一诞生，就以人与人的情感为表现中心，“物”在中国古代诗歌中只不过是比、兴的工具。

随着历史的发展，“物”在绘画中逐渐失去了中心地位，变成了人物的陪衬。周秦两汉以至魏晋南北朝，人物画一直占据着统治地位。其间，虽然亦有个别画家善画蝉雀，如刘宋时的顾景秀，爱在扇上画蝉雀，“扇画蝉雀自景秀始也”（《历代名画记》卷六）。此外，还

有丁光“擅画蝉雀”，毛惠远“善画马”，高孝珩“尝于厅事壁上画苍鹰”，杨子华“尝画马于壁”，刘杀鬼“画斗雀于壁间”。但在南北朝，花鸟画没有成为独立的画科。但是，咏物诗在六朝时期成了诗国中的一条支脉。诗人们大量创作咏物诗，模形绘色，巧言切状，曲写毫芥，以体物为妙。实际上，诗人是在追求绘画形的美，不自觉地在与画家争长较短，而忘记了诗抒情写意的根本目的，失落了自我，被批评家称为“形似”之作。

初唐的咏物诗犹承六朝的余绪，多为游戏之作，思想贫乏，感情淡薄。歌舞宴席之上，诗人们往往拟一题同赋，作为饮酒助兴的工具。这种风气，当时很盛行。开国之君唐太宗就很喜欢这种游戏，在他现存的百来首诗中，就有咏物诗 20 多首。叨陪左右的宫廷诗人们，自然趋之若鹜。中书令杨师道，存诗 21 首，咏物诗就有 11 首。虞世南存诗 32 首，咏物诗 8 首。上官仪、李百药、杜淹、褚亮、许敬宗、李义府都有咏物诗传世。武则天朝的兵部尚书同中书门下三品的李峤，咏物诗竟有 120 多首。初唐能画花鸟的画家不多，且多不是专攻，花鸟往往也和人物纠缠在一起，因而花鸟画未能形成与人物、山水并立的画科。

盛唐的咏物诗进入了形神兼备的阶段。李白的咏物诗不多，不算题画诗，只有 20 来首。这些诗不重视形貌色彩的描绘，重在抒情言志。杜甫的咏物诗约有 130 来首，题材丰富，体裁多样，善于将形貌色彩的描绘和抒情言志结合起来。以杜甫为代表的盛唐咏物诗多以马、鹰、鹤、松为题材，不仅能准确生动地描写对象的形貌神采，而且能将身世之感、胸怀抱负融入形象之中。盛唐的花鸟画与咏物诗一样都喜爱马、鹰、鹤等题材。花鸟画中的马、鹰、鹤等开始成为画家专攻的题材。

中唐时的咏物诗作者增多，诗的题材范围也更加广阔，表现更加

工细。白居易有咏物诗 200 多首，元稹有六七十首，韦应物有 40 来首，柳宗元有 20 来首，刘禹锡有 60 多首，孟郊有 10 多首，韩愈、王建、张籍各有 20 多首。与咏物诗的繁荣兴盛同步，花鸟画也异军突起，成为与人物、山水并立的画科。《历代名画记》记载这时期的画家就有十多人。画马的有韦偃、画牛的有韩滉、戴嵩，李逖“工画蝴蝶蜂蝉之类”，梁广“工花鸟”，陈庶“花鸟尤善布色”，于锡“善画花鸟及鸡”，强颖“善水鸟”，萧悦“工竹”，嗣滕王湛然“善画花鸟蜂蝶”，白旻“工花鸟鹰鹞”，贝俊、李韶、魏晋孙、蒯廉“并工花鸟”。最著名的花鸟画家要数边鸾，朱景玄评价他：“近代折枝花居其第一，凡草木、蜂蝶、雀蝉，并居妙品。”（《唐朝名画录》）元汤屋亦云：“唐人花鸟，边鸾最为驰誉，大抵精于设色，秾艳如生。”（《画鉴》）后代美术史家甚至把他尊为花鸟画之祖。

从咏物诗、花鸟画发展的历史可以看出，它们之间的进步存在着时空差。咏物诗的发展促进了花鸟画的发展。特别是在一些题材的选择中，可以说正是因为诗歌选择了它，后来才成了绘画的题材。例如被后来称为“岁寒三友”、“四君子”的题材就是如此。六朝诗人即有不少咏竹之作，而竹在唐代才成为绘画的题材。王维画过竹，中唐的萧悦以画竹著名，白居易还为他写了一首画竹歌。自孔夫子慨叹“岁寒然后知松柏之后凋也”以后，诗人即开始咏松，到唐代毕宏、韦偃、张璪才成为画松的名家。梅、兰、菊也有大致相似的经历。

三

唐代绘画的突变还表现在形式和风格方面。唐末荆浩云：“夫随类赋彩，自古有能；如水晕墨章，兴吾唐代。”（《笔法记》）魏晋以来

的青绿山水，到李思训父子手里，发展到了高峰。吴道子一变传统山水画重色的画法，将人物画、书法的笔法运用于山水画，“离、披、点、画，时见缺落”，使点、线成为山水画的主要表现手段。朱景玄说：“景玄每观吴生画，不以装背为妙，但施笔绝踪，皆磊落逸势；又数处图壁，只以墨踪为之，近代莫能加其彩绘。”（《唐朝名画录》）王维在吴道子的基础上，把水墨山水画向前推进了一步，不但以线条作为表现手段，而且用水墨的深浅浓淡来代替青绿色彩，创造了所谓“泼墨山水”。毕宏用水墨画松石，韦偃在毕宏的基础上加以发展，“树石之状，妙于韦偃”。张璪突出地发挥了“墨”的功能，“不贵五彩”。王墨在用墨上更为大胆，“善能泼墨成画，时人皆号为王泼墨”（《宣和画谱》卷十）。

随着形式的变化，艺术风格也出现变化。以“二李”为代表的青绿山水，富丽精工，代表了盛唐繁荣兴盛的气象和上层社会的审美情趣。王维等一批水墨山水画家，大都经历世乱，时乖命蹇，流荡江湖，属于隐士、半隐士一类的人物。王维的山水画虽然还有李思训、吴道子等人的遗风，但他又开创了另一种风格。“王维画品妙绝，于山水平远尤工”（李肇《国史补》），这显然不同于李思训“云霞缥缈”、“楼阁参差”的构图。这种构图适宜于表现平和淡远的胸怀。水墨画家们不追求工细、法度，而凭即兴发挥，追求自然浑成，遗去机巧。所以韦偃“山以墨斡，水以手擦”；张璪“用紫毫秃锋，以掌摸色”；王墨“醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹”（《唐朝名画录》）。

对于唐代山水画形式风格变化的原因，研究者曾作过探讨。有的指出，水墨画产生的思想基础是老庄哲学思想；有的认为，水墨画的产生与唐代书法艺术的兴盛有关；有的从盛唐中唐社会环境及时代精神的变化来把握艺术风格的变化。显然，这些观点都是正确的，也是

容易理解的。如果说，新的形式和风格的产生与诗的影响有关，也许有人会觉得离题太远，但如果我们经过认真考察，便会发现这确实是事实。

如前所述，山水画一诞生，宗炳等人便将其立足点奠定在“畅神”的基础上。抒情是抒情诗的首要因素或本质，这实际上是将山水画的幼芽嫁接在诗歌的砧木上。但山水画从六朝到盛唐的李思训，父系的遗传基因仍然起着决定作用，其发展过程可视为绘画再现本质的基本实现。在“二李”手中，原来“人大于山，水不容泛”的问题解决了；“冰澌斧刃”、“刷脉镂叶”、“伸臂布指”的问题也解决了。古典青绿山水的绘画语言已经成熟，画家已能基本真实地再现视觉对象。

绘画语言的成熟并不意味着宗炳等人“初衷”的实现，也许事情正相反。在宗炳、王微的时代，幼稚、粗糙的绘画语言固然难于得心应手地传达出主观情感，因而使画家们显得眼高手低，但那稚拙、古朴的随意涂抹中，毕竟能部分地实现表现的愿望。在“二李”的时代，画家们先用“春蚕吐丝”似的细线勾出山石树木的轮廓，山石轮廓中又勾画脉络细纹，然后层层敷色，“阳面涂金，阴面加蓝”，有时一幅画要画上几个月。这样严谨、工细的画法，是很难传达出心中的激情的。似乎可以这样说，越是严谨、工细，情感的自由抒发越困难。再现机制的强化是以表现机制的削弱为代价的。当“二李”将青绿山水画的技法发展完善时，与士大夫自愉初衷产生的矛盾便达到了尖锐化的程度。

这时，诗歌正如丽日当空，赫赫扬扬，进入了辉煌时期，对其他艺术的吸引力、渗透力大大加强，诗歌美学思想对其他艺术形成了巨大的冲击波。齐梁以来的诗歌，追求绮丽。陈子昂批评为“彩丽竞繁，而兴寄都绝”。李白认为：“自从建安来，绮丽不足珍。”他们提

倡“清真”、“自然”，即要求诗歌有真实的思想情感，艺术表现上反对雕琢，要求天然浑成，如“清水出芙蓉，天然去雕饰”。崇尚真率自然，是盛唐诗歌的主要审美倾向。明代谢榛说：“盛唐人突然而起，以韵为主，意到辞工，不假雕饰；或名句得意，以韵发端，浑成无迹。此所以为盛唐也。”（《四溟诗话》）

“二李”的青绿山水，在绮丽方面和齐梁诗的审美趣味是一致的。追求任真率性、自然浑成的艺术家，特别是那些诗人兼画家自然要另辟蹊径，探索新的绘画语言。由于绘画与书法所用的工具相同，由于唐代书法的高度繁荣，特别是张旭、怀素为代表的狂草的高度成就，给新的绘画语言的产生提供了契机。水墨画“不贵五彩”，不需要严谨的法则，不需要工细的作风，符合自然的审美要求。并且，用点线的刚柔疾徐、欹侧反正，墨色的深浅浓淡、干湿枯润更容易传达出胸中的情感运动。特别是水墨画不要青绿山水那么繁复的工艺，可以即兴挥洒，须臾而毕，突然勃发的灵感、激情可以立即得到表现和宣泄。这些，都使水墨画受到了墨客骚人的欢迎，成为大家喜欢采用、探索的绘画语言。水墨画的兴起，是山水画表现机制的强化，也是山水画的进一步诗化。

中晚唐兴起的花鸟画，刚诞生便表现出独特的民族个性。这在很大程度上也是诗歌影响的结果。

中国花鸟画的民族个性主要表现在审美时空构造方面。王维画花，多不问四时，往往将桃、杏、芙蓉、莲花同画于一景。他画的一幅《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉，因此引起了一场争论。这种突破时空限制，将不同季节、不同地域的花木同绘于一景的画法，直到现在仍被中国画家采用。

王维为什么要这样画？因为他表现的不是物理时空，而是心理时空。不同时空的花木被组织在同一时空中，物即不只是物，而成为一

种新的语义构成。王维的目的，正是要通过这种反常的组接，产生一种新义，并且让世人在惊奇中去领悟这种新义。也就是说，他是把画作为抒情写意的手段。古人早就认识到了其中奥妙，例如释惠洪云：“王维作画雪中芭蕉，法眼观之，知其神情寄寓于物，俗论则讥以为不知寒暑。”（惠洪《冷斋夜话》）

这实际上是绘画的诗化、文学化。超时空是诗歌早已采用的手法。诗歌为了抒情的需要，往往将不同时空的景物组合在一起。所谓“渭北春天树，江东日暮云”者，俯拾皆是。

唐代花鸟画在审美时空构造方面的第二个特点是“折枝花”的形式。即不描绘对象全貌，而只集中描绘某一局部，和现代电影的特写镜头一样。但绘画和电影所达到的空间效果大不一样。当电影镜头只表现某一局部时，镜头表现的空间显然缩小了。当绘画只描绘对象的某一局部时，表面上是表现空间的缩小，实际上是空间的扩大。因为绘画已经将物理空间虚化，留下一片空白。被描绘的局部不但从整体，而且也从背景中得到解脱，获得了自由而广阔的空间。欣赏者可以发挥自己的想象，给留下的空白补充丰富的内容。

这种部分主义的态度也是诗人早已采用的。由于语言的限制，诗人不可能精细地、一部分一部分地描绘物象，而只能根据主观表现的需要选择对象的特征进行描绘，调动读者的想象，收到“以少总多，情貌无遗”的效果。六朝诗人对诗歌的这种性质还认识不够，因而企图在忠实地再现对象方面与画家争长较短，“曲写毫芥”，追求“形似”，陷入琐细的泥坑。唐代诗人对此有清醒的认识，他们另辟蹊径，进入了“神似”的艺术境界。因此，唐代兴起的花鸟画受诗的影响，采取部分主义的态度，创造出“折枝花”的形式，就是很自然的事了。

四

唐代诗歌也从绘画汲取了丰富的营养。从某种意义上说，没有绘画的滋养，唐诗不可能攀登上古代诗歌发展的顶峰。唐代的著名诗人几乎都有题画之作，说明绘画对诗歌创作的影响多么普遍。

诗人们在观画、咏画的过程中，艺术修养得到提高，对绘画美的感觉得到锻炼而更加敏锐，程度不同地学会了用画家的眼光观察事物，善于捕捉存在于事物中的例如色彩、线条、形状、结构、比例等绘画性因素，因而使自己的作品具有更多的绘画美。

从色彩方面看，唐代绘画使用的色彩较前代更为丰富，用法也更加复杂。而唐诗对色彩的描写则更为丰富，不单有大量表示单色的词汇，如红、丹、朱、殷、绯、橙、黄、白、素、粉皞、绿、青、碧、蓝、紫、翠、褐、绛、灰、斑、彤、胭脂、黑、苍、黧、漆、黛、金、银，而且还有大量表示复色、类似色、同类色的词汇，如橙绿、橙黄、浅红、粉红、淡红、紫红、暗红、深红、紫绿、红橙、红紫、红黑等。唐画和唐诗还善于巧妙地运用色相对比，形成画面美。唐诗中的不少佳句，就是用色彩对比组成的，如：

桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。（王维《田园乐》）

江碧鸟愈白，山青花欲燃。（杜甫《绝句二首》）

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。（杜甫《绝句四首》）

三山半落青天外，二水中分白鹭洲。（李白《登凤凰台歌》）

日落江湖白，潮来天地青。（王维《送邢桂州》）

绿树村边合，青山郭外斜。（孟浩然《过故人庄》）

雨中黄叶树，灯下白头人。（司空曙《喜外弟卢纶见宿》）

另外，唐诗和唐画一样，都善于运用色彩的表情性，用色调来渲

染出情感氛围，用不同的色彩来表现或积极主动的，或消极被动的；或昂扬进取的，或压抑退缩的；或兴奋欢乐的，或忧郁悲哀的各种情感。

自吴道子革新、发展了线条的表现力以后，点线便成为中国画的主要语言。唐代诗人的线条意识也很强。唐诗极善于表现线条美，常用于表现物体轮廓线的名词有：丝、缕、练、带、圆、轮、虹、弓、钩等。另外，唐诗还善于运用形容词和动词表现出线条的运动和气势，如横、折、直、曲、斜、细、粗、萦、绕、连、弯、盘、婉转、回还、流畅等。如：李白“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”；杜牧“远上寒山石径斜，白云生处有人家”；贺知章“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦”；杜甫“鸣雨既过渐细微，映空摇颺如丝飞”；白居易“可怜九月初三夜，露似真珠月似弓”。各种形态的线条被诗人描绘得生动而有韵味。线条在唐诗中，已不单是作为形体的轮廓线而存在，而像在唐代绘画中一样，有了一种独立的形式美。

对于诗的画面美，唐代诗人倾注了很多心血，借用杜甫的话就是“意匠惨淡经营中”。不少文章都曾指出，唐诗在构造画面方面与绘画表现出惊人的一致性。例如从展子虔《游春图》开始，山水画爱把水放在画面上部与天相接，唐诗中就有不少这样的佳句。再如唐诗总爱描写从门、窗中看到的景物，实际上是将门窗作为画框，将纵深的景物平面化而形成画面。

色彩、线条、构图，作为画对诗的影响，都有迹可寻，属于浅层次的范畴，容易为大家所注意。而另一种更为深刻的影响，却常常为大家所忽略。这就是从实践中得到体现的观念。

将王维的山水诗和谢灵运以及李白、杜甫的山水诗相比较，不难看出，谢灵运企图在山水中寄寓他的道家思想，往往在描绘景物之外加一些老庄似的议论；李、杜却喜欢在景物描绘之外来一些抒情；而

王维那些脍炙人口的小诗却纯是景物描绘，似乎什么思想、什么感情都不需要传达而又韵味无穷。

研究者注意到了王维的佛教思想，指出了禅宗思维方式对其艺术构思与表达的影响。这些当然是正确的。但为什么其他受佛教影响很深的诗人达不到这种境界呢？因为王维不仅是诗人，而且还是画家。

作为再现艺术的绘画，虽然也要表现思想和情感，但只能靠描绘物象来表现，因而绘画，尤其是山水画所表现的内容往往是宽泛、模糊、含蓄的。王维正是用绘画意识来作诗，摒弃了语言表现思想、情感的明晰、准确的特点，而采用绘画的再现来作为表现。所以苏轼要赞扬他“诗中有画”。

王维开创了诗歌艺术的新境界，促进了诗歌美学观念的转变。唐末的司空图，提倡“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”、“景外之景”，正是总结了王维一派山水田园诗人的创作经验而提出了新的美学观念，成为后期中国封建社会诗歌的美学原则。严羽发展了司空图的思想，提倡“不涉理路，不落言筌”、“羚羊挂角，无迹可求”，王士禛又提倡“神韵说”，于是由王维诗所体现的美学趣味便形成了一股思潮，一种流派。由于儒家政治伦理思想的影响，唐以后的诗人们虽然把忧国忧民的杜甫奉为正宗，但在实际创作中，在欣赏趣味方面，更多地倾向于“神韵派”。“神韵派”的思想基础是佛、老，审美趣味便是“诗中有画”。

（原载《文史哲》1989年第4期）

宋词的抒情和比兴

朱德才

词为诗体之一。一般说来，诗长于抒情，文胜于事理。但是，如同文主事理而不排斥咏景抒情一样，诗主抒情也不摒弃叙事说理。以叙事论，《诗经》中的《生民》、《公刘》、《出车》、《六月》诸篇，就有“周的史诗”之称；汉魏乐府民歌也不乏《孔雀东南飞》、《木兰诗》、《陌上桑》等名作；杜甫的《三吏》、《三别》，白居易的《新乐府》、《秦中吟》、《琵琶行》、《长恨歌》，也都是叙事诗或叙事成分很浓的抒情诗。以说理言，魏晋有“玄言诗”盛行，唐有杜、韩的以议论为诗，宋诗则以议论化为其主要艺术特色之一。

相比之下，词作为一种新兴诗体，一诞生就带有近乎纯粹抒情的特性，即以抒情为其“当行本色”。从西蜀的《花间》到南唐的《阳春》，几乎一色抒情小令。入宋以后，虽经苏辛“变格”，终未伤及根本。词的这一根本特性历元明、贯晚清而始终不渝。

晏殊的《山亭柳·赠歌者》，以歌妓声口自叙悲惨身世：由当年的“蜀锦缠头无数”，到如今的“残杯冷炙漫消魂”。这在宋词中已属罕见，但和唐诗同题材的《琵琶行》相比，篇幅大小不一，描叙详略有异，而与《三吏》、《三别》那种纯客观的叙事相比，更有极大差别。再如，同写败役，诗词异途。北宋诗人苏舜钦有七古《庆州败》写宋初庆州之役，诗前无小序，议论起，议论结，中间备述战役全过

程：西戎寇边，守将昏庸；战败乞降，献艺出丑；割耳削鼻，狼狈返城，堪称战地报告文学。南宋词人刘辰翁《六州歌头》赋鲁港之役则不然。词前先有小序略记其事：“乙亥二月，贾平章似道督师至太平州鲁港，未见败，鸣锣而溃，半月闻报，赋此。”（按：其事详见《宋史纪事本末·蒙古陷襄阳》）词的内容却不记实，而以揭露奸相执政十五年来种种罪行为主体，并用描绘、隐喻、以古讽今等手法出之，既较为隐微曲折，又带有一定抒情成分。全词仅在尾处以“但千年传说，夜半一声铜，何面江东”三句点题作结。

受宋诗议论化的影响，宋词中也有说禅谈道、议文论政之作。“枝歧蛻螿，溯其源，实出于东坡之《如梦令》、《无愁可解》。”（夏承焘《〈东坡乐府笺〉序》）但毕竟不成风气。一则，议论入词，虽云“创格”，终非词的“当行本色”。二则，此类词篇大率缺乏形象和意境，味同嚼蜡。即以始作俑者苏轼的两首开山议论词作而言，就远不如其《琴诗》、《题西林壁》诸哲理小诗能寓理趣于诗趣之中，显得那么隽永可爱，耐人寻味。所以，宋代哲理诗能自成一体，而哲理词却难成气候。

造成词长于抒情，短于叙事议论的原因很多，诸如产生词的社会土壤——歌舞享乐之风；填词的具体场合——宫廷深院、青楼教坊；写词的目的——娱宾遣兴；唱词者的身份——歌舞女子，凡此等等，不一而足。再者，当与诗词体制有关。古诗篇幅长短自由，不拘平仄；词则篇幅短小，格律谨严，因而更接近于诗中的律绝。而从词调的繁富，字句的参差错落上看，它较近体律绝又更能发挥抒情的特长。

据此，我们如从抒情诗、叙事诗、议论诗、剧诗这个分类角度立论，则不妨说，词以抒情为其“当行本色”，或云，词近乎最纯粹的抒情诗。

然则，诗抒情，词也抒情，两者有何差异呢？其异有三：

一、较之诗，词更长于抒发精美幽深之情。

王国维在《人间词话删稿》中说：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”词体的抒情特色正在于“要眇宜修”——一种精微幽深的内在之美。唯其如此，其长“能言诗之所不能言”，其短则在“不能尽言诗之所能言”。诗以“境阔”见长，词以“言长”取胜。诗词在抒情内涵上的这一微细差异，导致了两者在表现艺术上略有不同。相对说来，诗显词隐，诗直词婉，诗质言而词多比兴；诗常明快畅达而词尤重含蓄蕴藉。如同赋闺怨，试以王昌龄的《闺怨》诗和辛弃疾的《祝英台近》（“宝钗分”）共读；又如同写惜春，试以孟浩然的《春晓》诗和李清照的《如梦令》（“昨夜雨疏”）并看，我们固无须强分轩轻，而两者在感情上的自然明朗和精美幽深之别，艺术表现上的显直隐婉之分，无疑是昭然易辨的。

二、较之诗，词尤重于抒发艳丽香软之情，换言之，即长于抒发“艳情”。

“艳情”者，男女欢爱之情事。我国古典诗歌从《诗经》的《关雎》到《楚辞》的《九歌》，从南朝民歌的吴声、西曲歌辞到李商隐的“无题诗”，形成一条爱情诗的长河。唯独及宋，诗词分流。“诗言志”，表现较为庄重、严肃的思想感情。“词言情”，重在抒发男女间的悲欢离合之情（按，用比兴手法，又当别论）。宋代作家大都诗词兼作，诗大词小，诗宽词狭，极为明显。为时人所不齿的、专以“艳词”为工的柳永，尚有痛切反映盐民疾苦的《煮海歌》传世；“以诗为词”，首开豪放词风的苏轼，其词仍有一半以上涉及艳情；被誉为词坛女魁的李清照，有典型的政治诗，却无一首典型的政治词；……有道是：“词为艳科。”

抒情上的“诗大词小”，又必然派生出艺术风格上的“诗刚词柔”。《王直方诗话》载：“东坡尝以所作小词示无咎、文潜曰‘何如少游？’二人皆对曰：‘少游诗似小词，先生小词似诗。’”“小词似诗”者，谓东坡以诗笔作词，清雄豪放，类诗之“刚”；“小诗似词”者，谓少游用词笔赋诗，旖旎妩媚，类词之“柔”。而言外之意，则谓苏词秦诗都不合“当行本色”。所以金人元好问《论诗绝句》云：“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝。拈出退之《山石》句，始知渠是女郎诗。”直把少游的小诗称作“女郎诗”了。再证之以李清照诗词。其诗“生当作人杰，死亦为鬼雄”（《夏日绝句》）；“水通南国三千里，气压江城十四洲”（《题八咏楼》），风格是何等的“刚”！其词则“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”（《一剪梅》）；“被冷香消新梦觉，不许愁人不起”（《念奴娇》），风格又是何等的“柔”！

毋庸置疑，宋词毕竟不是清一色的“阴柔”之美，我们对苏辛词的“阳刚”之美不能熟视无睹。但有几点值得注意。首先，苏轼豪放词在北宋词坛并未得到认可。其门生便以为如教坊雷大使之舞，“虽极天下之工，要非本色”，（按，这个“本色”兼指词的音律和词的软性、柔性）其后风靡词坛的则仍是以周邦彦为首的“大晟”词风。反倒是“苏学北行”，豪放词在金国广为流行，而辛弃疾恰好是由北而南的英雄词人。辛词有其“继东坡，高唱大江东去”的一面，但毕竟能刚中有柔，刚柔相济，自树一帜。周济说“稼轩敛雄心，抗高调；变温婉，成悲凉”（《介存斋论词杂著》），可称慧眼独具。这才是结合词体“本色”的、从而也最易为人接受的“变格”。其次，苏、辛本人就有大量柔美佳制。前人对此多有评语，兹不赘述。再次，就宋词总体考察，柔艳之作占绝对优势。自明人张綖首标“婉约”、“豪放”二体，便提出了“以婉约为主”、“以婉约为正”的观点。今天看来，这种观点未必正确，但它确乎统治了明清两代词坛，如最有影响的《四库

提要》就持“词以清切婉丽为宗”的观点，并称苏辛词为“别格”。

三、较之诗，词的抒情具有更大的坦率性。

自汉儒群起解《诗》以来，“诗言志”便成为我国传统的诗教。陆机提出“诗缘情以绮靡”，体现了文学的进一步发展，是以入唐后，“言志”和“缘情”犹自并行不悖。及宋，则如上所述，出现了“诗词分流”的趋势。

诗既“言志”，关乎国计民生，社会教化，人们则据诗以论诗人的政见和人品操守，这就使得诗人们不敢率尔操觚，虽然未必如上朝奏那么诚惶诚恐，可也得循规蹈矩，严肃以待。偶涉个人情事，终不免有所顾忌，因而闪烁其词。于词则不然，词在当时被视为雕虫小技，难登大雅，仅只“用佐清欢”、“娱宾遣兴”而已。所以词人作词比较肆意大胆，能把心灵之门彻底敞开，把一切不便见诸诗篇的私人生活、隐微之情，一无掩饰地、自由放纵地统统纳之于词。明乎此，我们便可理解韩琦、司马诸公竟何以有《点绛唇》（“病起恹恹”）、《西江月》（“宝髻松松”）那样绮丽缠绵的情词问世，也不必硬从范仲淹的《苏幕遮》（“碧云天”）中去寻求什么微言大义，更不必（《〈乐府雅词〉序》）、罗泌（《〈六一词〉序》）为欧阳文忠公的若干艳词作什么辩诬了。应该看到，不同的生活内容和思想感情，用不同的文体和风格去表现，也是文学之自然规律。否则，一部堂堂数千年的文学史，何来姹紫嫣红、百鸟争喧的繁荣景象？有道是“观人以揖让，不如观人以游戏”。就此意义说，不妨认为宋词是最能反映宋人心灵的文学，也是最坦率、最真实的抒情诗。当然，这并不影响我们对这种“情”的健康与否，作出科学的判断和具体的分析。

赋、比、兴，是我国诗词传统的表现手法。以诗与文相比，诗重比兴，盖诗以抒情为主；以词与诗相比，则词尤重比兴，盖词以抒发精美幽微之情为主。

比兴内涵有二，一为不含寄托的比兴，它类乎纯表现技巧。比兴手法运用恰当，不只能增强情意的可感性、亲切性、真实性和深刻性，而且能创造出一种情景交融、物我合一的优美诗境。比和兴在实际创作中，有时可分，有时不可分。如欧阳修的“离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水”，分明是比。而周邦彦的《兰陵王·柳》和辛弃疾的《贺新郎·别茂嘉十二弟》，则显然是兴。堤柳与啼鸟，虽系眼前所在之物，但词人意不在此，不过借以兴起离别之情。周词取折柳送别之意，或“拂水飘绵送行色”，寓情于景；或“应折柔条过千尺”，自发新意，皆奇思妙语。辛词虽笔力跳荡，但章法甚严。以啼鸟兴起，然后折入种种离别史实，又以啼鸟托住，跌出别弟的题旨，堪称异军突起，卓然创格。比中有兴，兴中有比，比兴合一者，则如李清照的“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦”。贺铸的“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”。李词因前有“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”两句铺垫，所以结句虽着一“比”字，但仍有缘菊生情之意，“兴”的意味也就在内了。贺词以眼前江南特有的暮春景色比兴，竟获“贺梅子”之美誉，足见其表现艺术之精湛。合而言之，李、贺二词不仅语新意美，更以词特有的意境和韵致取胜。

比兴的又一内涵，是指含寄托的比兴，即借助比兴而另有深意寄托，所谓“言近旨远”者是。它类乎一种创作方法，源于先秦的“美刺”说。和上一种比兴比较，上述比兴追求局部的（偶尔也是整体的）艺术美，其所表达的情意，内外一致；此种比兴则追求整体的（偶尔也是局部的）艺术美，它所表达的情意，内外通常不甚一致。质言之，两者既有联系，又见区别，后者较前者具有更为丰富而深刻的政治内涵和社会意义，即刘勰所谓“称名也小，取类也大”（《文心雕龙·比兴篇》）。

词虽多用比兴，但从唐五代到北宋，由于往往出自歌舞宴前的

“应歌”之需，故大多不甚讲究寄托，而着眼于自然涵浑的意境。及南宋，一则由于时代巨变，词中加强了政治因素。二则艺术上力求工巧以争胜北宋，兼以结社咏物之风盛行，故每多寄托。

综观宋词，常用比兴手法的，主要有写景和咏物两类词。其中自然又有有无寄托之别。

第一类咏景抒情。以同写惜春、伤春为例。李清照的《如梦令》，即借帘外自然景色的变化，反映她敏感的惜春心理。其《好事近》“风定落花深，帘外红堆雪”，写伤春情绪。两者同归“闺怨”，别无深意寄托。辛弃疾的《摸鱼儿》则有寄托。一起“更能消几番风雨，匆匆春又归去”，便有一种喷薄而出的震撼人心的力量。当然不是伤春之归去，而是伤国运之日衰，时局之危艰。下片由伤春而美人迟暮，怨极而怒，矛头直指妒蛾眉者：“君莫舞！君不见玉环飞燕皆尘土。”亦是对误国群小的严厉警告。他的《蝶恋花·月下醉书雨岩石浪》，上片显然用《离骚》比兴寄托手法，以美人香草喻己品行之高洁，才略之不为人知：“九畹芳菲兰佩好，空谷无人，自怨蛾眉巧。宝瑟冷冷千古调，朱丝弦断知音少。”满腔悲愤，溢于词表。又如岳飞抒发爱国情怀，既有《满江红》式的慷慨激昂，直陈壮志，也有《小重山》式的比兴婉转，沉郁悲愤：“欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听。”与辛词《蝶恋花》如出一辙。

第二类咏物抒情。同题分咏而无寄托者，如北宋章质夫与苏轼《水龙吟》之咏杨花，南宋张功甫与姜白石《齐天乐》之咏蟋蟀，主要是艺术上的争奇斗新，间含一般骚人墨客的伤春悲秋之情，并无特殊政治寄托。同题分咏而有寄托者，典型莫过于宋末遗民的《乐府补题》。据专家考证，此为宋遗民有感于元人发掘宋室帝后陵墓而作，凡十四人咏五物共三十七首，大都有所寄托。如以“白莲”与“蝉”托喻后妃。赋白莲用玉环月夜归魂事，因而屡见“太液”、“霓裳”、

“环妃”、“瑶台”等字面；赋蝉则用齐女化蝉事，迭用“宫魂”、“齐姬”、“齐宫”、“故宫”、“深宫”等字眼。总之，皆用比兴手法，托古喻今。（参见夏承焘《乐府补题考》）试以王沂孙之《水龙吟》为例。词将白莲与杨妃合写，互为映衬。以杨妃衬托水中白莲之婀娜多姿，以白莲映带杨妃玉魂的“冰肌雪艳”、“仙姿自洁，芳心更苦”。苦恨“太液荒寒，海山依约，断魂何许”？苦恨“三十六陂烟雨，旧凄凉，向谁堪诉”？写杨妃月夜归魂，但见故宫一片寒荒，满腹幽怨，无处可诉，以隐喻后陵被掘，从而寄托了词人的亡国哀思。

两类之外，又有一类特殊篇章。通篇似无寄托，而个别语句却分明自有寓意。如李清照之《永遇乐》通篇写个人的身世之感，但“次第岂无风雨”一句喷醒题旨，饱含忧国之情。于是，个人之愁和国家之愁融合一气，亲切而又深刻。又如陈亮之《水龙吟·春恨》，通篇写春景以抒凭高怀远之情，但上片结尾三句来得蹊跷：“恨芳菲世界，游人未赏，都付与、莺和燕。”“春恨”中不无“国恨”寓焉。所以清人刘熙载指出这几句“言近旨远，直有宗留守大呼渡河之意”（《艺概》）。

清代常州词派论词最讲比兴寄托，并提出了一系列的创作要求和艺术标准。如周济说：“非寄托不入，专寄托不出。”（《介存斋论词杂著》）“非寄托不入”，就创作动机而言，要求下笔之前，先有寄托在胸，以求情意之沉郁深厚。“专寄托不出”，即“求无寄托”，系指创作技巧和艺术境界而言，要求寄托不外露，使所寄的情意和描摹的艺术形象合二为一，达到“浑化无痕”的境地。总之，要求“表里相宣，斐然成章”，思想性和艺术性统一。验之宋词，不乏其篇，且以王沂孙之《齐天乐·蝉》为例：

一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨，怪瑶佩流空，玉笋调柱；镜暗妆残，为

谁娇鬓尚如许？铜仙铅泪似洗，叹携盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度？余音更苦，甚独抱清高，顿成凄楚。漫想薰风，柳丝千万缕。

词以“齐女化蝉”事开笔，入手擒题，直摄蝉之神魄。以下即用拟人手法。“乍咽”三句正面赋写蝉的哀鸣声，如齐女之“重把离怨深诉”。“西窗”以下用“排宕法”，“虽知其心之戚，转疑其心之欢”（陈匪石《朱词举》）。从反面翻足题意，既暗寓家国之恸，又文情起伏，跌宕多姿，哀艳动人。下片进一步将自身感情融入蝉的艺术形象之中。起首用“金铜仙人”事，新奇而又贴切（相传蝉餐风饮露）。露盘去远，寒蝉无以为生；国破家亡，遗民何以存身？“病翼”、“枯形”，蝉之将亡，“余音更苦”，人则饱经沧桑，凄楚无限，尚能“消得斜阳几度”？结韵回溯薰风送暖、柳丝摇曳的美好时光，却又用“漫想”二字一笔勾销，点出盛时难再，家国恢复无望，语意精警沉厚。综观全词构思之严密、用事之精心，显然是意在笔先，有寄托而入的。唯其如此，终不免微露刻意为词之痕。

为此，继周济之后，况周颐又补充立说。他认为比兴寄托“所贵者，流露于不自知，触发于弗克自己。身世之感，通于性灵。即性灵，即寄托，非二物相比附也”。如果“横亘一寄托于搦管之光，此物此志，千首一律，则是门面语耳，略无变化之陈言耳”（《蕙风词话》卷五）。此论较周济高出一头，验之宋词，若东坡《卜算子·雁》诸篇，始能略得其风神：

缺月挂疏桐，漏断人初静。时见幽人独往来，缥缈孤鸿影。
惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

这是一首绝妙的即兴寄意词。词作于贬黄州初期。其时，苏轼猝遭打击，浓愁莫解，积恨难遣，所以深夜难寐，独于月下静院徘徊。

他偶见孤鸿掠影，一时情与物会，遂将满腹幽愤，借孤雁形象和盘托出：既愤世嫉俗，又忧谗畏讥；既处境孤危，又清高自守，自甘寂寞，感情深沉而复杂。通篇即兴咏物，纯用白描，但求抒发性灵，不求寄托，而寄托自然流露其中。较之上述王沂孙的《齐天乐·蝉》，更见浑然天成之趣。

(原载《文史哲》1985年第3期)

律赋与八股文

邝健行

律赋和八股文是两种不同的考试文体，流行的朝代也不同：前者主要在唐、宋，后者则在明、清。然而二者有相当紧密的联系，具体地说：八股文若干方面的源头可以上溯至律赋，所谓渊源所自。关于这一点，古今学者也曾提及，只是稍欠详尽和条理的说明。本文在前人意见的基础上补充修订，希望提高对这问题的认识。

明、清考试用制义，即所谓八股文^①，明初由太祖和刘基定立，大略根据宋代王安石用为考试的经义的形式^②。宋人经义虽有“除去声病对偶”的意图^③，也就是要废弃唐人律赋的规矩，可是事实上除去得不彻底。就今传世的王安石经义式《里仁为美》一文看^④，韵脚是去掉了，排偶痕迹却依旧见出。正因这样，八股文开始时规定“体

① 顾炎武《日知录》卷十六《试文格式》条谓“经义之文，流俗谓之八股，盖始于成化（明宪宗）以后”。可见成化以前本无“八股”的称谓。本文为了行文方便，八股文一名，泛指由明初至清末的制艺。

② 《明史》卷七〇《选举志二》：“科目者，沿唐、宋之旧而稍变其试士之法，专取四子书及《易》、《书》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题试士，盖太祖与刘基所定，其文略仿宋经义。”

③ 王安石《乞改科条制劄子》语，《临川先生文集》卷四二。

④ 见清人俞长城编的《百二十名家选》。

用排偶”^①，不免使人觉得：由律赋而经义而八股文，虽则时代不同，毕竟还似乎有其一脉相通之处。

进一步从声韵对偶看，律赋以“音律谐协、对偶精切为工”，并加上“限韵之制”^②。自唐代以后，人们论律赋，总会注意到这几方面，兹以宋代秦观为例。秦观论律赋最精，李端叔《济南先生师友谈记》载他论赋语十三则^③。秦氏论押韵说：“凡押官韵，须是稳熟浏亮，使人读之，不觉牵强。”又论声律说：“赋则一言一字，必要声律，凡所言语，须当用意，屈折斲磨，须令协于格调，然后用之；不协律义，理虽是，无益也。”又论对偶说：“赋何用好文章，只以智巧钉短为偶俪而已。”^④至于人们欣赏作品，也会从这几方面（当然还可以从其他方面）着眼，例子如下：

律赋押官韵，最宜着意，如唐蒋防《雪影透书帷赋》押“阅”字云：“时观谢赋，想墀庑之萦盈；载睹曹诗，叹蜉蝣之掘阅。”崔损《霜降赋》押“乃”字云：“笳声乍沸，怨杨柳之衰兮；剑锷可封，发芙蓉之砺乃。”白行简《息夫人不言赋》押“言”字云：“势异丝萝，徒新昏而非偶；华如桃李，虽结子而无言。”真令读者叫绝。^⑤

《北梦琐言》：“进士沈尧有《洞庭乐赋》，韦昕谓朝贤曰：‘此赋一片官商也。’”^⑥

① 《明史》卷七〇《选举志二》：“科目者，沿唐、宋之旧而稍变其试士之法，专取四子书及《易》、《书》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题试士，盖太祖与刘基所定，其文略仿宋经义。”

② 徐师曾《文体明辨》序目论“赋”。

③ 浦铤《复小斋赋话》卷上。

④ 秦观所论之赋，指律赋言。论押韵以下三则文字，转引自孙梅《四六丛话》卷五。

⑤ 浦铤《复小斋赋话》卷上。

⑥ 李调元《赋话》卷九引。

王起《书同文赋》一联云：“敷奏或乖，自无惊于问马；遐迹不壅，固有乐于烹鱼。”以古诗对《万石君传》，工绝。^①

八股文不押韵，但既然“体用排偶”，则重视对仗声音，不在话下。实际的写作情况是：八股文虽不致像律赋那样要求词性毫发不差，声音浮切无误，却也不是疏略不讲究。最好的证明是：清李元春《四书文法摘要》^②中论八股文句法时，有“整对句”和“调声”项目的提出；清李光地评明代王鏊的时文，盛称其“裁对整齐，是制义正法”^③，又清韩葵评同时人方舟（方苞兄长）《从我于陈》一节时文时，特别指出其“清声古韵”的特点^④。

再从形式和内容的关系看，八股文用《四书》中语句或章节作题目，要求考生在文中阐发圣贤的义理。在古人心目中，考卷内容该是十分严肃庄重的。另一方面，八股文又讲求声调对偶，相对于散行的古文，体格显得流靡近俗。可以这么说：八股文的形式和内容并不统一。明初制定八股文时，不规定散体以求其形式内容的调和，却规定偶体而任其形式内容有矛盾，这只能解释为受了前代科举文字形式的牵系。前代科举文字，《明史·选举志》已指出了宋代经义，这没有错；不过还需要补充唐代律赋一项，因为形式和内容不统一的情况，同样存在于部分的唐代律赋之中。

律赋本是“江左文章凋敝之余风”^⑤，唐人用来写经邦修身之道和心性之理，像《文苑英华》所载的《天行健赋》、《垂衣治天下赋》、《动静交相养赋》之类，这便见得不配合。此外，不少律赋也以

① 秦观所论之赋，指律赋言。论押韵以下三则文字，转引自孙梅《四六丛话》卷五。

② 此书收在《青照堂丛书》中。

③ 梁章钜《制义丛话》卷四。

④ 文载《桐城方氏时文全稿·方百川稿》。评语附文后。

⑤ 秦观语。《四六丛话》卷五引《济南先生师友谈记》。

《四书》文句为题,《文苑英华》便收录了不少,像郑樛隐《富贵如浮云赋》、张仲素《三复白圭赋》和《绘事后素赋》、白居易《君子不器赋》、裴度《岁寒知松柏后凋赋》等都是,数目有近20篇。考官同样要求举子发挥题目之意,这也跟后世八股文考试的具体情况十分相似。

根据上面所论,我们相信律赋和八股文之间,确是有一条连接的脉络,先后传承影响的关系,无疑是存在的。

以下试就八股文的破题、大结和股对三项讨论,以见律赋和八股文之间的实质关系。

第一,破题。八股文的破题,指文章开始的几句概括说明全文重点的散行句子。破题句数,明万历以前可以有三四句,万历以后限两句。^①八股文最重破题,因为一篇之意在此树立。破题一定,下文所论,只能据此发挥。清代唐彪《读书作文谱》卷九引梁素治曰:“凡作破题,最要扼题之旨,肖题之神,期于浑括淆醒,精确不移。”说的就是这个道理。以前考官看试卷,往往只看破题,破题不佳,立刻弃置不顾,可见破题在文中的分量。八股文破题之法,顾炎武认为“本之唐人赋格”^②,这是对的。按“破题”一名,最早见于五代王定保《唐摭言》。是书虽成于后周,然而作者生于唐代,中唐代进士^③,书中有称唐朝为“国朝”者^④,想来资料的搜集,部分在唐室倾覆之前,文字未及改易。是则“破题”一名为唐人旧称,不是没有可能。

① 《日知录试文格式》。顾炎武说破题大抵对句为多,这只能就明代前期的作品立说。从明代中叶以后到清末,八股文破题句式都作散行,所以商衍鎏《清代科举考试述录》第七章第二节论八股文文体时,指出八股破题“皆用二句单行”(生活·读书·新知三联书店1958年版)。

② 《日知录·试文格式》。

③ 《四库全书提要·唐摭言》。

④ 如卷二“国朝自广明庚子之乱”条。

律赋同样极看重破题，秦观把律赋破题比作眼眉，“惟贵气貌有以动人，故先择事之至精至当者先用之，使观之便知妙用”^①。《唐摭言》卷三载白居易持省试《性习相近远赋》给李逢吉看，逢吉初不为意，及览赋头（即破题）几句，大表惊奇，这便跟后世试官看八股文的态度无别。有关唐人对律赋破题的态度，还见于以下两则《唐摭言》的记载：

羊绍素夏课有《书狗马难为功赋》……投表兄吴子华。子华览之，谓绍素曰：“吾子此赋未嘉……”绍素未及改易，子华一夕成于腹笥。有进士韦彖，池州九华人，始以赋卷谒子华，子华闻之甚喜。彖居数日，贡一篇于子华，其破题曰：“有丹青二人，一则矜能于狗马，一则夸妙于鬼神。”子华大奇之，遂焚所著。（卷五）

李繆公（按：李程）贞元中试《日五色赋》及第，最中的者赋头八字曰：“德动天鉴，祥开日华。”后出镇大梁，闻浩虚舟应宏辞复试此赋，颇虑浩赋愈己，专驰一介取本。既至启缄，尚有忧色，及睹浩破题云：“丽日煌煌，中含瑞光。”程喜曰：“李程在里。”（卷十三）

宋代仍用“破题”一词，上引秦观把破题比作眼眉便是一例。《四六丛话》卷五杂引各书，宋人有关破题的故事，记载不少。宋代也有称论说文的开端作破题的，顾炎武引钱氏曰：“宋季有魏天应《论学绳尺》一书，皆当时应举文字，有破题、接题、小讲、大讲、入题、原题诸式，是论亦有破题。”^②此外《唐摭言》卷十三《惜名》下“裴令公居守东洛”条提到诗歌开端也叫破题。总之破题之名，由

① 秦观语。《四六丛话》卷五引《济南先生师友谈记》。

② 《日知录·试文格式》。

诗赋而论，由论而八股文，沿用而下，因袭之迹甚为明显。八股文和律赋在体式上渊源较深，所以顾炎武特别提出八股文破题“本之唐人赋格”的说法。

第二，大结。明代初期和中期制艺，在敷衍圣人之言以后，作者可自摭己见，由数十字到百余字不等，谓之“大结”。汉、唐以下至本朝的事，都可借题立论。后来朝廷恐怕举子借此自衿，便只许说前代的事。万历以后，大结只有三四句，到了清康熙六十年，且明令取消^①。唐彪指出文后入实事作证，是宋人经义体裁^②，这固然不错，不过推本溯源，还可以上接唐代的律赋。唐人应试律赋结尾往往转到目前，或作颂扬，或生议论。譬如李程《日五色赋》结尾云：“故曰：惟天为大，吾君是则。”王棨《江南春赋》结尾云：“今日并为天下春，无江南兮江北。”这是两个著名的结笔，李调元《赋话》卷一称李赋“胜人处尤在一结”，又卷九引《渊鉴类函》，载陈黯一见王赋结语，即贺作者会登选。这二结都属颂扬之笔，跟明初太祖年间黄子澄元墨《天下有道，则礼乐征伐自天子出》文的颂笔约略相同^③。又譬如乔彝《渥洼马赋》结尾云：“感激万古，凄凉至今。愿以采求马之人，为求贤之使；待马之意，为待贤之心。”就是所谓借题立论。有些律赋即使不是应试之作，作者有时也喜欢在文后发挥。如白居易《动静交相养赋》，前有小序，明言看到时人“动静俱不得其时与理，因述其所以然，用自敬导”。篇末“嗟夫！今之人”以下一段，畅言今人动静俱不相宜之意，最后以自己的趋向作结。再从《文苑英华》所录以《四书》文句为题目的赋篇（不管是否应试之作）观察，用几

① 综合《日知录·试文格式》和《制义丛话》卷一《先大父天池公书香堂笔记云》条。

② 《读书作文谱》卷九。

③ 黄文“行文尚涉颂体”（《制义丛话》卷四引《书香堂笔记云》条），文末云“信乎非天下有道之盛世，孰能若此哉”，虽属颂笔，倒没有明说当代。

句话轻拍题意作结的约占一半，另一半的末段则文字较多，合于引古喻今，自据己见的准则。如《众星拱北辰赋》、《齐人归女乐赋》、《驷不及舌赋》、《君子不器赋》、《行不由径赋》、《风偃草赋》、《草上之风赋》等，均属此类。兹举罗立言《风偃草赋》末段为例，以见一斑：

故取鉴者用于斯，观改者必于是。况王者致理，与物化迁。敬授入时，乃何风不顺；式孚惠泽，则何草不玄？既殊拔木之日，斯鄙偃禾之年。赋风行之义，可以知其教焉。

可见题末起意是唐赋常见的现象。不妨说：八股文的大结颇近部分唐人律赋的体裁。

第三，股对。八股文切实发挥议论处为领题以后的起二比、中二比、后二比和末二比。^①比亦称为股，八股一名即由此而来。每二比两两相对，成对偶的格局，是为股对。起比和末比略短，每比在七八句或以下；中比、后比较长，每比可以有十多二十句。^②股对的形式，有的学者指出和宋代文赋的句式有关^③，这也不错，应该指出特别和南宋及以后出现的文赋有关。北宋文赋的股对还不很长，如苏轼前后《赤壁赋》，前赋联语共七组十四句，后赋联语共五组十句^④，都是两句成一组。南宋赋的股对则不然，像赵秉文《游悬泉赋》中联语：“金鼓半空，声在峡中，遭娘子之关，潘美所以下河东者邪？旗帜尽拔，春染木末，突井陘之口，韩信所以破赵壁者也。”每股四句，句子长短不一，而且是古文句法，很具散文的流动气势；但两股对偶，合起来又跟散文不同，这便跟八股文相似。试拿王守仁《子吟不得与

① 名称各书不尽相同，这里根据《清代科举考试述录》第七章第二节。

② 《清代科举考试述录》第七章第二节。

③ 日人铃木虎雄《赋史大要》第六篇第三章首先提出，后来一些学者也从其说。（据1975年台湾地平线出版社译本）

④ 此据《赋史大要》中标出的数目。

人燕》^①二句中股句相比，便可明白：“尧舜之传贤，利民之大也；喙非尧舜也，安得而慕其名？舜禹之受禅，天人之从也；之非舜禹也，安得而袭其迹。”

然而还可以略作补充：从渊源的角度考虑，律赋也不宜忽略。文赋由律赋演变而成，文赋中的某些特点，有时早在律赋中萌芽，长股对就是其中一项。

唐人律赋中联语，一般由两组四六句或四七句合成；不过也有突破藩篱的情况：使用长句或每组在两句以上。李调元《赋话》举出两个例子。其一是元稹《镇圭赋》中的一联：

作山龙之端表，我则清光皎然；
杂蒲藪以成行，尔乃鞠躬如也。

这一联由两组六六句合成，李氏认为“句长而气甚流走”^②。其二是白居易《动静交相养赋》中的一联：

所以动之为用，在气为春，在鸟为飞，在舟为楫，在弩为机，不有动也，静将畴依？
所以静之为用，在虫为蛰，在水为止，在门为键，在轮为柅，不有静也，动奚资始？

像这样的长联，本赋屡见，大大冲破了唐赋的句法和联法，李氏认为“通篇局阵整齐，两两相比，此调自乐天为之，后来制义分股之法，实滥觞于此种”^③。然则说八股文的长股对和唐代律赋有关系，自无不可，尽管不一定是直接的关系。

① 载方苞编《钦定四书文·化治文》卷五。

② 《赋话》卷三。

③ 《赋话》卷二。

应当提出：讨论律赋和八股文的源流关系时，也不宜走得太远，过分比附。以下的意见，个人认为不无值得商榷的地方。

清人郑献甫《制艺杂话》^①云：

（唐赋）中间不用论断者，必顺叙口气，如王棨《沛父老留汉高祖赋》，即作父老语；宋言《渔父辞剑赋》，即作渔父语；即今用口气所本也。

郑氏通过“叙口气”，把两种文体拉上关系。我的看法是：八股文和王、宋二人的赋篇用口气，纯然是基于题目的要求。《四书》多记孔、孟之言，八股文既然用《四书》文句章节作题目，等于要求举子阐释孔、孟讲话的用意，于是在文中用上“孔子的意思是”或“孟子的意思是”一类的引句，那是十分自然的事。这就是从前人称作“入口气”，用“意谓”、“若曰”、“以为”等字开端^②；也就是通篇作孔子语或孟子语。王棨、宋言两赋也可从这个角度去说明。沛父老要留汉高祖，当然要讲话挽留；渔父不接纳伍子胥的赠剑，也该有话解释。从行文的常规言，作者无疑要作父老语、渔父语的。文章作法有其普遍的准则，适用于各种文体。二赋和八股文的题目既然都包含着言语因素，那么写作时分别入口气，自属常情。二者之间虽有时代先后的不同，倒不是彼此非有牵连不可的。古文中的赠序本以赠言为主^③，基于习惯要求，赠序常常通篇入口气，或者是作者的口气，或者是足以代表作者心意然而属于他人的口气，像韩愈的《送董邵南序》和《送李愿归盘谷序》二文那样。我们能据此便说古文赠序类文

① 收入《郑小谷集》中。

② 《清代科举考试述录》第七章第二节。

③ 姚鼐《古文辞类纂序》：“赠序类者，老子曰：‘君子赠人以言。’颜渊、子路相违，则以言相赠处；梁王觞诸侯于范台，鲁君择言而进。所以致敬爱、陈忠告之谊也。”

体为八股文所本吗？

又李调元《赋话》卷三云：

唐李程《金受砺赋》，双起双收，通篇全以机致胜，骨节通灵，清气如拭，在唐赋中又是一格。毛秋晴太史谓制义源于排律，此种亦是滥觞，分合承接，蹊径分明，颖悟人即可作制义读。

这段话认为从气格和作法布局上看，律赋和八股文不无关系。我觉得这样的论断，说服力恐怕不很强。两种文体在某些方面偶然相类，不见得二者之间便存在直线的影响。即使是古文，往往也能找出若干跟八股文吻合的地方。譬如韩愈《伯夷颂》起头三句：“士之特立独行，适于义而已，不顾人之是非。”苏轼《韩文公庙碑》起笔两句：“匹夫而为百世师，一言而为天下法。”总括下文，作法颇有八股文破题的味道。又譬如韩愈《原毁》，桐城派中人自方苞以下都说通体排比。从排比的角度看，不妨说《原毁》在体格上和八股文稍稍接近^①。然而我们却不能据此作出“古文为制义滥觞”的结论的。

（原载《文史哲》1991年第5期）

^① 桐城派人当然不承认《原毁》和八股文有任何相似之处。方苞说：“管、荀、韩非之文，排比而益古，惟退之能与之抗行。自宋以后，有对语则酷似时文，以所师法至汉、唐而止。”（姚鼐《故文辞类纂·原毁》文后引）不过方苞也只能根据文章的气体去判定二者有所不同。

文学现象透视

什么是中国文学史的主流？

陆侃如

一

我这次参加中国文学艺术工作者第二次代表大会，最主要的收获之一就是：明确了社会主义现实主义是五四运动以来的文学的主流。

道理本来是很明白的。我们都学习过毛主席的经典著作《新民主主义论》，应该已经懂得五四运动的领导者是谁。五四是中国近代史上一个伟大的转折点，它以前是在资产阶级领导下的革命，属于旧民主主义的范畴；而它以后却是在无产阶级领导下的革命，属于新民主主义的范畴。五四运动爆发于伟大的十月社会主义革命胜利之后 18 个月，是当时无产阶级世界革命的一部分，所以能够彻底地、不妥协地进行反帝、反封建的斗争。参加运动的虽然包含共产主义的知识分子、革命的小资产阶级知识分子和资产阶级知识分子三部分人，但是不久资产阶级知识分子中间的大部分就与敌人妥协了，所以盟长的资格不得不落在共产主义知识分子身上。五四以后，这个新生的力量在共产党领导下日益壮大，才有 30 年后中华人民共和国诞生的成果。这个新民主主义社会虽然还不是社会主义社会，但是它是属于社会主义社会的范畴的。

可是一碰上具体的问题，我们又迷糊了。我们对于五四以来新文

学的估计，有各种不同的看法。有的认为最初几年是批判的现实主义时期，1927年以后是革命的现实主义时期，一直到现在。有的认为1942年以后，是社会主义现实时期。也有人认为现在还没有社会主义社会，所以也就没有社会主义现实主义的作品，因此就有人造出“新民主主义现实主义”的名称来。我们忘记了列宁的教导：“文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为一个统一的、伟大的、由整个工人阶级全体觉悟的先锋队所开动的社会民主主义的机器的齿轮和螺丝钉”（《党的组织和党的文学》）。作为共产党领导下的革命工作一部分的文学，其主流不可能不是社会主义现实主义。主流不等于全体，但主流决定全体。哪怕只是萌芽，只要有发展前途的萌芽，就可成为主体。我们把文学与政治割成两橛，便生出种种错误的看法，直到这次大会才彻底纠正了。

社会主义现实主义区别于旧现实主义，在于它是与革命的浪漫主义相结合的现实主义，它是有社会主义思想内容的现实主义。它不仅反映现实，它还指导现实；它不但写出今天，它还指出明天；而这个明天不是别的，就是马克思列宁主义所告诉我们的辉煌灿烂的社会主义社会和共产主义社会。我们习惯上把高尔基的《母亲》作为社会主义现实主义开山的一部杰作，而这杰作的出现却在苏联社会主义革命胜利之前十年。这是完全可以理解的。为社会主义社会而斗争的过程，就是社会主义发展的过程；在罢工、游行示威、武装冲突等斗争中出现的作品，必然地和社会主义意识密切结合的。《母亲》中的主人公不可能不是受社会主义理想所鼓舞的人，所以他说：“我们——是社会主义者。”这就是为什么它成为欧洲工人的“案头必备书”，为什么它刚出版就被列宁称许为“非常合时的一本书”。从这里我们更可以明白“新民主主义现实主义”的名称是杜撰得多么荒唐。

我们说社会主义现实主义是五四以来的文学的主要方向，并不等

于说五四以来的进步作品全是社会主义现实主义文学，我们只是说这些作品内有社会主义思想因素，虽然彼此间有程度上的差别。一个作家，如果他是一个现实主义者，如果他忠实地反映当时的现实，那么他便不能离开五四以来反帝、反封建的斗争，当然也就不能离开无产阶级思想的影响，不管他是自觉的或是不自觉的。五四初期有不少要求个性解放的作品，这也不能依靠资产阶级思想；若不是和反帝、反封建的斗争相结合，个性就不可能彻底解放，所以这类作品也必然或多或少有社会主义的成分。当然主流以外还有支流，还有非社会主义的作品，这种作品就在现在也还没有绝迹。不过我们可以肯定社会主义现实主义是30多年来创作的最高准则，对支流则应继续团结改造。

一个作家如果忠实于生活，忠实于人民，便不可能不走到马克思列宁主义的上去。过去一些作家大都出身于小资产阶级或破落地主阶级，若经过曲折而痛苦的自我改造、自我斗争的过程，也不会马上成为社会主义者或共产主义者。鲁迅先生是一个好榜样。他彻底反帝、反封建，痛恶妥协，与资产阶级路线坚决分开，终于成为无产阶级文化战线上最伟大的与最英勇的旗手，也成为社会主义现实主义最伟大的先驱者和代表者。社会主义现实主义不是唾手可得的東西，它需要我们刻苦学习，但它也不是什么高不可攀的东西。我们已有30多年的经验了，不要自满，但也不要妄自菲薄。我们固然存在着不少的缺点，但是成绩也不该一笔抹煞。1942年以后，成绩更大；到1949年以后，那更是飞跃地发展。我们认清了这一点，便增加了无限的信心，因而可以更好地为国家过渡时期的总路线服务了。

二

由于“五四”以来的文学主流的确立，我们同时也明确了五四以前的文学主流。我们深信：自原始的口头创作以来，几千年文学史的主流不可能不是现实主义。

优秀的作家从来不脱离现实，优秀的作品也从来不缺乏现实性。历史是物质资料的生产者本身的历史，文学史是物质资料生产者的历史所间接形成的现象。我们不能把历史归结为帝王将相的行动，归结为国家侵略者和征服者的行动，我们同样也不能把文学归结为帝王将相的帮闲、帮忙、帮凶们的舞文弄墨，归结为吃得饱饱的、寂寞而苦于肥胖的“上层几万人”消遣的东西。文学作家不能远离那身为生产过程中基本力量，并实现着社会生存所必需的物质资料生产的广大劳动群众，也不能远离群众的情感和期望，不能远离群众所喜爱的思想；必须根据群众的利益来解决作品中所提出的问题，必须能够反映群众为实现美好的理想而从事的斗争，写出为群众所理解和喜爱的作品。所以具有高度现实性的作品，必然地具有高度的人民性。同时，它也必然具有高度的典型性，因为在里面刻画出来的是“最充分、最尖锐地表现一定社会力量的本质的事物”（马林科夫）。这样的作品才算是能够完成提高人类思想，推动社会前进的神圣任务的优秀作品，而我们的文学史上就充满了这种宝贵的遗产。

有些创作表面上似乎有点荒唐，它却仍有现实的根源。《西游记》里孙行者大闹天宫的故事，强烈地反映了人民反抗统治者的斗争情绪。封神传关于飞行和土遁的描写，更鲜明地表达出人民创造发明的热烈要求。在古代的神话传说里，这种例子更多。譬如日神的故事：据说古时有十个太阳，母亲叫羲和，她同时也是它们的御者。太阳是透明的，形状像莲花，发出燃炽的光。它们旅行的路线从东方汤谷扶

桑，到西方禺谷若木。羲和每晨给它们洗澡，来清除旅途的尘土。在旅行中，有时会遭到麒麟的袭击，必须人们击鼓张弓来救护。这个神话是很容易理解的。因为古代以旬记日。所以说有十个太阳。羲和是传说中的天文学家，所以就成为太阳的母亲和御者了。至于被袭击，那显然指日食。太阳的光与热是人类生活中必不可少的东西，人们为着生活的需要，自然要对太阳伸出援助的手来。天文学本来和生产斗争有最密切的关系，所以兴起也极早；我们祖先对于天文学的知识，就是这个故事的来源。高尔基说，“神话的创造在自己的基础上乃是现实主义的”（《苏联的文学》），这完全是真理。

有些作家常被认为超逸，事实上他并没有完全脱离现实。例如田园诗人陶潜，鲁迅先生早就指示我们：“他并非整天整夜的飘飘然”（《题未定草六》），如果“用别一种看法研究起来”，他就“会变成一个和旧说不同的人物”（《魏晋风度及文学与药及酒之关系》）。又如李白，一向被称为天上谪仙人，没有一点人间烟火气。其实在他颓废的诗歌里，还是透露出对于人生的热爱，还给人以无比的鼓舞。他曾自命为“虽长不满七尺，而心雄万丈”（《与韩荆州书》），主张“达则兼济天下”（《代寿山答孟少府移文书》）。他的《古风（十九）》最值得我们玩味。开始说：“西岳莲花山，迢迢见明星；素手把芙蓉，虚步蹑太清；霓裳曳广带，飘拂升天行；邀我登云台，高揖卫叔卿；恍恍与之去，驾鸿凌紫冥。”这真是飘飘欲仙了，可是接下去却说：“俯视洛阳川，茫茫走胡兵，流血涂野草，豺狼尽冠纓！”残酷的现实终于把李白拉回到了人间，因为他对于人间的苦难究竟是具有极真切关怀与同情。这样的例子在文学史上不知道有多少。像王维，像苏轼，不都是如此吗？

高尔基在《我的文学修养》里说，文学上有两种基本的潮流，便是现实主义与浪漫主义；积极的浪漫主义企图加强人对生活的意志，

在人的心中唤醒对现实及现实一切压迫的反抗心；优秀的艺术家常常把现实主义与浪漫主义结合在一起。这个话是完全正确的。假使结合的不是积极的浪漫主义，而是消极的浪漫主义，歪曲现实，逃避现实，或与现实妥协，那么这种文学就不能成为主流。唯心的文学史家和文学批评家不懂得这一点，武断地说某一时期是什么主义时期，如古典主义时期、浪漫主义时期、自然主义时期等等。如果我们从表面上看问题，或凭数量多少来衡量，那么好像文学史上在不同的时期有不同的主流。但是如果我们根据质量高低来判断，从本质上考察，那么我们就明白：在任何时期，任何国家，有意义的作品都是现实主义的作品，有价值的作家都是现实主义的作家。欧洲被称为浪漫主义的巨匠们，如英国的拜伦、法国的雨果、德国的歌德……哪一个不是和现实生活密切结合着的呢？

文学从来是最有力的斗争武器之一，我们的祖先就拿它来批判邪恶，打击敌人，教育人民，鼓舞进步。所以整个文学史的主流必然是现实主义。我们应该认清什么是我们古典文学的优良传统，努力学习，继续发扬光大，使今后的文学在祖国伟大建设的过程中起更有效的推动作用。

三

附带着谈几个名词的问题。我们常常在讨论中国文学史时听到或看到“古典现实主义”、“批判现实主义”、“革命现实主义”等名词，它们究竟指的什么样的文学呢？

对于欧洲 19 世纪的一些作家，如巴尔扎克、司汤达、梅里美、果戈理、谢德林、屠格涅夫等等，我们习惯上称之为“批判的现实主

义者”，因为他们“虽然揭发了社会罪恶，描写了被家庭习惯、宗教戒条、法律规准等所束缚了的个性之‘生活的事件’，但是不能对人们指出逃开这个束缚的出路”（高尔基《和青年谈话》）。由于“批判现实主义”的名称常常用来指资本主义社会里的作品，所以有人说应该只限于具有资产阶级宇宙观的文学。也有人说，封建社会里有不少只揭发罪恶而不能指出出路的作家，应该同样可以算作批判的现实主义者。我觉得就这名词本身讲，并没有非局限于资本主义社会不可的必要。过去之所以常常用来讲19世纪的一些作家，仅仅因为欧洲中世纪缺少这类文学，而中国封建社会的优秀作品又不易为国外人士所接触到的缘故。我们现在把范围扩大些，也没有什么不妥当吧。

“古典现实主义”一词是冯雪峰同志首先应用的。他所谓“古典”不是指古代，而是具有“经典的、代表性的、杰出的等意思”，所以他的文章中又有“资产阶级古典现实主义”的话。我从前写文章，也常借用这名词，不过我的用法与雪峰同志不完全相同。我所谓“古典现实主义”的作品，是指五四运动以前的文学中，主要是封建社会文学中，具有高度现实性的作品。这类作品有时不使用别的名词去说明，所以就借用了。在苏联的文学论著中，讲到“古典文学”时有两种不同的意义：一种是指十月社会主义革命以前的杰作，和“苏联文学”并称；一种是指经典性的杰作，并无时代古今之别。但是照中国目前通行的用法，“古典的”与“经典的”两词有分别：“经典的”是指有高度价值的作品，而“古典的”则指不但价值较高，而且时代较古的作品。我的私见，认为“古典”二字应该有时间的限制，否则一切优秀的现实主义作品，包括社会主义现实主义文学在内，都可用这个名词了。

周扬同志在文代会的报告中讲到五四新文艺运动时说：“这个运动的光辉旗手鲁迅就是伟大的革命的现实主义者，在他的后来的创造

活动中更成为社会主义现实主义的伟大先驱者和代表者。”从这里可以看出，“革命现实主义”是一种可以上升到社会主义现实主义的作家应该具备的马克思列宁主义的宇宙观，但是一个革命的现实主义者可能只是一个革命民主主义者，有人认为革命现实主义与社会主义现实主义是同义语，那显然是不对的。又有人把革命现实主义解释作“新民主主义阶段的创作方法”，这也不合适。纠纷的产生是由于“革命的”意义不太明确，这需要进一步的澄清。

从此可以看出，这三个名词应用在中国文学史上的时候，不是没有问题的。固然我们不必在名词上费心力，然而不求甚解也对工作有损失。有人建议：把这三个名词都摒而不用，只保留“现实主义”与“社会主义现实主义”两个名词。对于过去一切具有现实性而不具备社会主义思想的作品，一概用“现实主义”四个字来说明，不再区别什么“古典的”、“批判的”、“革命的”了。这个建议比较妥当，所以曾获得不少人的赞同。因此，我在本文中也不用这两个名词，只说五四以来文学的主流是“社会主义现实主义”，五四以前的文学主流是“现实主义”。

毛主席教导我们：讨论问题应该从现实主义出发，不要从定义出发。自从斯大林把高尔基所奠基的创作法则命名为“社会主义现实主义”，并称作家为“人类灵魂的工程师”以来，已经整整21年了。我们应该遵循着马克思列宁主义和毛泽东思想所指示的原则，在几千年文学史上现实主义的，特别是五四以来社会主义现实主义的成就基础上，把文代会的精神贯彻到实践中去，为创造更多的、更好的文学作品而奋斗。

（原载《文史哲》1954年第1期）

关于中国文学史分期问题的商榷

陆侃如 冯沅君

中国文学史的分期问题，是与编写文学史有密切关系的问题之一。因为分期可以体现文学发展的阶段，分期愈接近正确就愈能够使我们认识清楚文学发展的真实过程，也愈容易使我们从发展情况中逐渐明确发展的规律。

然而分期要分得比较正确，却不是一件容易的事。因为分期的正确与否，在一定程度上决定于研究者对这门科学造诣的深浅。可是对于古往今来成千上万的作家与作品，我们还没有广泛进行具体的分析研究，我们还没有能提出恰出其分的评价，换句话说，我们对于祖国丰富多彩的文学遗产还没有一个全面的深刻的认识，马上就动手做分期的工作，实不免有点胆大妄为。现在姑且略述我们对于这问题的粗浅的看法，深望展开讨论，以便在讨论中逐步改正自己的错误。

一

首先，我们想谈一谈分期的标准。

为了使分期分得比较接近于事实，应该有个公认的合理标准，所以讨论一下分期的标准是有益的。对于用什么样的标准，大家可能

有不同的意见。我们认为有两个标准应该相辅而行，就是文学标准与历史标准；分期时应该以前者为主，后者为副。

什么是文学的标准呢？

所谓分期的文学标准，就是文学本身演进变化的情况。我们讨论的既然是文学史的分期问题，那么文学本身的盛衰演变自然应该是主要的分期标准。这些情况，应该不仅是表面上看起来比较显著，而且在实际上也是相当深刻的。为了说明这一点，我们举几个实例。

第一个例子是 16 世纪中叶，明世宗嘉靖前后。在这个时候，文学的各种样式都在不同程度上酝酿着变化，使明代文学形成了两个不同的阶段。从明初到嘉靖，大体上说，诗文是遵循着复古的道路前进的。前后七子是其代表者。他们主张文必秦、汉，诗必盛唐；他们认为这样可以挽救当时文坛上陈陈相因的风气。与后七子相先后的归有光、唐顺之、茅坤等人，虽然祖述的对象换成韩、柳、欧、曾，虽然对七子也提出激烈的批评，虽然在见解上有较七子稍好的地方（如重视文章思想内容，提倡本色等等），但基本的方向是相近的。显著的变化是在嘉靖以后，万历时的公安、竟陵作家代表着这种变化。如三袁就竭力反对模仿抄袭，重视文学的时代性，要求发挥自己的个性，认为诗文应有真实的内容。他们的成就虽不能算太高，但和以前显然不同。戏曲方面也如此，这个时期以前的杂剧与传奇，可以说是金元北杂剧与宋元南戏的继续发展。这个时期以后就以新的姿态出现。杂剧在题材、思想意识、体制、语言、音乐上，都有明显的不同：以前的题材常常采自民间传说故事，以后却多数是只有士大夫才熟悉、才觉得有意义的故事；奚落古代圣贤君相的自由思想，也是前此所少见的；折的数目不再以四为度，曲中文言成分增加，白中时带排偶气息；曲调中渐多南曲，也不全是一折一人独唱。传奇的变化与此相类。明代后期的传奇，题材不再限于民间传说，有时还直接向当前政

治斗争中汲取；情节、结构既日趋复杂，音调更采用新兴的昆腔。汤显祖、李玉等名家的出现，临川四梦和“一人永占”、《清忠谱》等杰作的产生，造成传奇丰收的季节。小说方面也不是例外。章回小说是明代的新品种。前期的《三国志演义》与《水浒传》，不独题材与宋元话本保持了一脉相承的关系，文章也经过不同时期的不同作家的修订与增删。后期的《西游记》与《金瓶梅词话》的写作却都是一个人独立完成的；西游的故事尚与前代的话本有些瓜葛，《金瓶梅》几乎完全脱离古作品的关系。同时，就数量来说，后期的作品也较前期为多。话本在明代繁荣的标志之一是总集与专集的出现，可是这是嘉靖特别是嘉靖以后的事。因此种种原因，我们不妨假定，嘉靖可以作为分期的界限之一。

第二个例子是8世纪中后期，盛唐、中唐之交。就诗歌说，在李、杜、王、孟、高、岑一系列的杰出的诗人之后，特别在诗坛巨匠杜甫之后，出现了提倡写讽谕诗的白居易、元稹，以及顾况、张籍诸人。白居易是这个新风气的代表人物，他在给元稹的信里评论历代作家，对杜甫最为推崇；对于创作目的，明确提出“文章合为时而著，歌诗合为事而作”。在自己的诗篇里，他一再说“惟歌生民病”，“未尝著空文”。同时，继杜甫“新诗改罢自长吟”之后，一般诗人的写作态度也更为严肃认真。孟郊自称“倚诗为活计”，“至亲惟有诗”，至被人称为“诗囚”。贾岛也说“二句三年得，一吟双泪流”，“一日不作诗，心源如废井”，而且盛行“推敲”的故事。李贺天天作诗，得句即置锦囊中；非大醉或有丧吊，从不间断；所以他母亲心疼地说“要呕出心”来。这些情况，和以前是不同的。散文上产生了韩愈、柳宗元一派的古文运动。他们以儒家经典为宗，常常抨击佛老，强调道德的修养，努力学习周、汉作家。这些都是针对着六朝崇尚浮华雕琢的文风而发的，也是针对着那时杂糅佛老的文人思想而发的。除

韩、柳外，参加这运动的还有皇甫湜、李翱、沈亚之等，影响及于后世者极大。小说方面，“市人小说”话本的萌芽也在这个时候。尤其耐人寻味的是，话本萌芽的文献还与元、白有关；“一枝花话”的能为后代所考见，应该感谢元稹诗的自注。这棵代表新兴阶层思想情感的新型小说的幼芽，后来竟成长为近古文学园地的枝叶拂疏的大树，结了丰硕的果实。至于传奇，虽在盛唐以前已经形成了，然大盛则在中唐。这盛况可从各方面看出：首先是质量与数量的提高。这时不但作家多，作品多，而且传奇中的名篇（如《枕中记》、《长恨传》、《东城老父传》、《李娃传》、《南柯太守传》、《柳毅传》、《霍小玉传》等），大都是这时候的产物。其次是传奇专集的出现，如《幽怪录》、《纪闻》等；后来还出现了异闻集之类的选集。这是显然非8世纪中期以前之比。所以我们可以假定，这个时候也可以作为分期的一个界限。

第三个例子是2、3世纪之间，汉献帝建安前后。汉代在诗歌上的收获主要是乐府，特别是来自民间的作品。这些作品到东汉末年便在士大夫中产生了日益显著的影响；就体裁说，形成了五言诗，这是以后几百年讲坛上最占优势的样式；就内容说，乐府中民歌的强烈的现实性、人民性也渗入到作家们的五言新篇里，造成五言诗日益繁荣的局面。汉代辞赋是极盛的。它的作品以长篇的大赋为主，呆板堆砌是大赋的特点，也是它的严重的缺点。小赋比较生动活泼，却很少见。但这种现象，在建安以后被倒过来了，占优势的不再是前者，而是后者。散文在汉代主要还是些哲学或史学论著。建安以后，文艺性的散文渐多；同时，骈偶的风气也渐盛。小说方面，周代有不少小说性的散文作品；汉代这类作品更多，如《吴越春秋》之类；魏晋以后产生了以干宝《搜神记》与刘义庆《世说新语》为代表的两种类型的小说，显然又跨进了一个新的阶段。特别应该指出的是，开志怪小

说的先路的《列异传》可能出自建安作家之一的曹丕之手，而建安文坛领袖曹植又是人所共知的小说爱好者。戏剧的变化是比较不甚显著的，可是以北朝的歌舞戏与汉代的角抵戏相比较，前者的戏剧因素显然比后者浓厚一些。从各方面看来，假使我们以建安为界，而把秦汉与三国六朝分成两期，似乎是可以成立的。

以上随便举了两三个例子，说明文学发展到了某一个时期，就要转变；这转变就逐步结束旧阶段，开创新阶段。这些转变在文坛上是可以看出的：或者是某种体裁的形成与兴盛，或者是某种写作方法的倡导与改革，或者是作品中体现了不同的思想与情感，或者是作家们开始了新的风气与风格，等等。赵翼说：“江山代有才人出，各领风骚数百年。”是的，迟则数百年，速则数十年，才人们的笔端写出了不同的风与骚，那就是文学史上到了一个新的时期了。

二

其次再谈一谈什么是历史的标准。

没有人否认文学有它自己的发展过程与发展规律，所以文学史的分期首先应该以文学本身演变情况为标准，这是没有问题的。但如果认为仅仅这一个标准就已经完全足够了，那却不能算是一个全面的看法。为了使分期分得尽量正确，我们必须同时考虑到经济、政治、社会、文化等各方面的发展情况。因为历史是物质资料生产者本身的历史，而文学又是物质资料生产者的历史所间接形成的现象。任何国家的文学的发展都是与自己的人民生活紧密联系着的。认为文学史的现象仅仅受制于文学发展本身的规律，企图把文学的发展看成为孤立的东西，那是反科学的。文学自己的特殊规律不是要我们把文学与历

史隔离开，而是要联系在一起；而文学与历史相联系这一点，也就是文学发展规律的一个组成部分。苏联学者常常说，列宁对俄国解放运动发展的分期，就确定了俄国文学史分期的基础。所以，历史标准不成问题应该是文学标准的不可缺少的补充。

有人认为恐怕别人会批评自己拿历史框子套文学，就完全不去考虑历史标准，甚至在文学史分期上故意避免与某些历史上的分期相同。我们认为这有一点因噎废食。例如1840年的鸦片战争和1919年的五四运动，那是人所共知的旧民主主义革命时期起讫的标志，在文学史上是否也可以此为界，划成一个独立的时期呢？我们认为这是完全可以此为界，划成一个独立的时期呢。我们认为这是完全可以的，中国文学在这个阶段内有它的自己的特点。1840年前后，由于欧美资本主义国家势力的侵入，以及别的因素，使中国长期封建社会逐渐崩溃，而变成半封建半殖民地的社会。这个巨大的变化很快就反映到文学领域里来了。当然，就文学的样式上看，诗、词、骈散文还是诗、词、骈散文，传奇、地方戏、章回小说还是传奇、地方戏、章回小说，没有多少显著的差别。但从作品内容上看，特别从其中所体现的思想情感上看，就可以知道，那些作品只有在当时中国人民不屈不挠地、前仆后继地从事于旧民主主义革命工作的广阔背景里才能产生出来的。龚自珍的诗文已经曲折地透露出社会剧变即将到来的预感，真实地写出了在令人窒息的环境中的彷徨与苦闷。李宝嘉、吴沃尧对官僚、洋奴、奸商及无聊文士的抨击，对帝国主义侵略者狰狞面貌的揭露，黄遵宪、梁启超在旧瓶装新酒的主张下所产生的新学诗和新文体等等，更充分地体现了时代的精神；社会需要急剧的变革，而革命的力量尚未成长，软弱的资产阶级与改良主义者却不能大刀阔斧地从根本上着手。我们可以看出，这八十年的文学一方面是三千年古典文学的尾声，一方面也预告了文学史上的新时期即将到来，是古典文学与

新文学中间的过渡时期。有人主张将鸦片战争以后的八十年与以前的一二百年合为二期，也就是说从清初直贯到五四运动，我们认为那是不很妥当的，因为这不免模糊了文学转变的实际情况，也忽视了文学与历史间的关系。

又如公元前五六世纪间，即春秋、战国之交，现在有些教科书或教学大纲上初步假定那是中国历史上从奴隶社会转变到封建社会的时候。当然，这只是初步的假定，还没有成为定论。对于中国封建社会究竟从什么时候开始，有几种不同的说法，各学派正在热烈争论。不过有两点是大家比较同意的：首先，战国初年历史上确有所变化，不管大家把这变化当作奴隶制向封建制的转变，或是当作封建社会里领主经济向地主经济的转变。其次，这个变化使战国在历史上成为一个独立的时期。战国既然在历史上是一个独立的时期，是不是在文学史上它也可以成为一个独立的时期呢？我们认为那是完全可以的。这时期的文学有它的显著的特点。这特点可以由当时所产生的《离骚》、《招魂》、《左传》、《国策》、《孟子》、《庄子》、《穆天子传》等一系列的诗歌、散文来说明。它们的内容、语言、风格既不同于以前的诗经、尚书，也不同于以后的《史记》、《论衡》、《乐府》、《辞赋》。拿《今文尚书》、《左传》、《史记》三部书作个比较，那显然是三个不同时期的叙事散文。拿《溱洧》、《山鬼》、《饮马长城窟》之类的诗篇作个比较，那也显然是三个不同时期的抒情诗歌。虽然楚辞与汉代辞赋有千丝万缕的关系，但是屈、宋与司马相如、扬雄诸人作品中所包含的思想情感，所体现的写作技巧，究竟有不小的差别。所以，我们认为不必避免拿历史框子套文学的嫌疑，而应该实事求是地把公元前6、前5世纪间及前3、前2世纪间都当作分期的界限。

此外，我们觉得，在用历史标准补充文学标准来划分文学史各个时期的工作中，不但近代学者对于社会发展历史分期的种种意见可以

供我们参考，就是过去历史上的改朝换代有时也不能完全忽视。当然，皇帝换一个姓，文学未必跟着就换了个样子；如果机械地完全照着朝代来分期，那自然是不合理的。但某些朝代，特别是统治年限比较长的朝代，如周、汉、唐、宋之类，却不能一概置之不理。道理很简单。当被剥削、被奴役的人民忍无可忍，群起高举反抗的旗帜，推翻了旧王朝的时候，代之而起的虽然仍旧是统治阶级的一分子，但为了适应新的形势，在某些措施上不能不稍有所改变，来缓和一下阶级的矛盾，所以在经济、政治、社会上常会随着新王朝而带来一些新气象，这就会或显或隐地、或深或浅地、或直接或间接地影响到文化、科学、艺术上去。因此，在考虑文学史分期的时候，对于这些朝代既不能完全迁就，也不能完全不管，而应该根据具体情况来分别对待，才能使分期尽量做到符合于文学发展的真实过程。

试以唐诗、宋词、元曲为例。千百年来，在一般读书人心目中，一提到这三个名词，马上就会有一种特殊的感觉。在诗歌发展史上，曾出现过不少繁荣的时期，唐代就是其中最突出的一个。过去学者曾分初、盛、中、晚四期，我们在上文中也曾说初盛唐与中晚唐不大相同。没有人否认李白与杜甫的差别，王、孟、高、岑与元、白、韩、孟的异点。但是同时，我们不能不承认唐前期与唐后期的文学有密切的关联。不但白居易以前有杜甫与元结，诗歌的革新还可上溯到陈子昂；而且散文的改革与传奇的写作，也可追溯到隋、唐间的李谔与王度诸人。假使把唐诗比作一座高山，李白、杜甫、白居易诸人高踞山巅，向后渐渐引到杜牧、杜荀鹤，向前也渐渐引到王绩、王勃；从唐初直到唐末的诗人的总成就积累起来，才使唐诗成为我们引以自豪的一个整体。宋词、元曲又何尝不如此？靖康前后在文学上的变化，使北宋与南宋的作品有所区别；这区别不仅在于南渡以后小说、戏剧空前兴盛，也在于诗文中所体现的新的思想情感。例如辛弃疾与苏轼，

词的风格都是豪放的，但辛词题材更广泛，内容更丰富，气魄更雄伟；特别是它对于杀敌救国的热情，对于国势危急欲不问而不忍的苦痛，以及对于战斗往事的回忆等等，那是不可能产生在靖康以前的。此外，如周邦彦与姜夔的词，也只能分别产生在北宋与南宋。过去评论家都一致承认北宋词与南宋词的区别。但这一切并不妨害宋词成为一个整体来出现在文学史上，成为诗歌发展史上唐诗以后的又一高峰。宋词不但异于唐诗与元、明散曲，而且异于唐、五代词与元、明词。至于元曲（主要是指元杂剧），也是这样。元杂剧与宋杂剧固然根本不同，与明杂剧也不一样：随便拿关汉卿或马致远的作品，来和周宪王或徐渭一比较，就可以看出。所以“元曲”两字所获得的特殊意义，和唐诗、宋词是差不多的。

必须指出：尽管我们对朝代的改易根据具体情况来予以适当的注意，而把唐诗、宋词、元曲各作为文学史上一个整体来看待，但并不能说这些新的成就的呈现，或文坛上某一些新风气的形成，从朝代第一年开始了。如词在宋代的新局面，还是到宋代开国后差不多半世纪的时候才开展起来的。

这正如外国学者（包含苏联学者）所写的文学史，常常拿某一世纪（甚或拿某个十年）作为一个单元，但那也不是说文坛变化刚刚出现于这一世纪或这十年的第一、二年。拿俄罗斯 18 世纪文学为例，在 1701 年的时候，这世纪上半期的重要作家罗蒙诺索夫、康捷米尔、苏玛罗科夫诸人还没有出世呢，更不用说创造出重要作品而构成新局面了。

总之，历史上的种种发展与变化，大而封建社会的形成与崩溃，小而李唐王朝、赵宋王朝等的兴起与灭亡，只要和文学史上的现象有所关联，那我们在讨论分期问题时就不应该不考虑在内。

三

以上简单说明文学史分期的两个标准：文学标准与历史标准。这两个标准是互相结合、不应分割的；在应用的时候，应该以文学标准为主，历史标准为副。我们可以根据这样的看法，尝试着把几千年的古典文学发展历史具体划分一下。我们认为分为十四期是比较适合的。现在把这十四期的主要情况简单说明如后：

第一期是公元前11世纪以前（上古至殷周之际止）。这是中国文学的起源时期，作品流传至今者比较少，主要是一些口头创作（如神话、谣谚等），此外，只有龟甲兽骨上的贞卜文辞和青铜器上的一些铭文，还比较可信。至于书本上的作品，如今文虞、夏、商书之类，大都为后人所追记。若当作研究当时历史的参考材料，也未尝不可以；若当作当时的创作来分析研究，就不见得符合实际情况了。

第二期从公元前11世纪到公元前6世纪（西周及春秋），五百多年。这时作品渐多，主要有《诗经》、今文《周书》、《易》卦爻辞等。比起前一期来，文学有了新的发展是很显然的。不过这时作品常常是作者姓名不传，写作年代也大都难考，这些都证明这一时期的文学犹如旭日初升，虽然光芒四射，然而下距日丽中天还有一段时间。

第三期从公元前5世纪到公元前3世纪（春秋末年及战国），约三百年。这个时期的情况，上文已经涉及。不但在诗歌、散文方面有新的巨大的成就，而且小说、戏剧的幼芽也隐约可见。中国古典文学能够有辉煌灿烂的发展远景，在这时已初步明确了。

第四期从公元前3世纪末期到公元2世纪末期（秦汉），约四百年。这四百年文学在开始的时候虽与前一时期的文学有某些联系，但越往后发展就与以前距离越远，不独内容上如此，风格上也如此。同时，文学创作日渐繁荣，事迹可考的作家日益众多，作品样式也越

发多样化起来。当然，比起隋唐以后的情况还有逊色，但显然已开始走上繁荣、众多与多样化的道路上去了。为此，我们对于文学史上所应叙述的范围，也要与以前几期有广狭之分。在此时以前，范围不妨略略放宽；不管是经子史传，常常都在文学史里讲到；从本期起，我们就应该逐步严格起来；除《史记》等较突出的著作外，一般不再收入。

第五期从2世纪末期到6世纪末期（建安到隋统一），约四百年。这时期的文学风貌是：五言是诗国的骄子，小说正式跨进文坛，歌舞戏也使戏剧露出新头角。此外，对专集、总集的纂辑与对作家、作品的评论，也特别为时人所重视。所有这些成就，一方面是继承着上一期的文学，一方面也显然有所发展。甚至这时期文学的缺点，如对仗、用典等毛病，也与前一期的作品既有密切的关联，而又有所区别。

第六期从6世纪末期到8世纪中后期（隋及初盛唐），约一百七八十年。从这个时候起，古典文学又走入一个新的繁荣阶段，这一百多年不过是这阶段的开端。为了纠正前一期的缺点，李谔、陈子昂等都企图走新的写作途径，这就使以后的提高更成为可能。李白、杜甫等响亮的名字接着出现，而古文运动与传奇小说也都在这个时期播下种子。

第七期从8世纪后期到11世纪中期（中晚唐及五代），约一百八九十年。在前一期文学的基础上，本期作家们继续努力，而有所发展，也有所变化。古文运动与传奇小说现在开花结实，诗歌也在白居易、元稹手里有新的收获。后来温庭筠、韦庄又在民间创作的新歌辞的启示下，继承中唐诗人的尝试而开辟了新的园地——词。以上两个时期三百几十年是古典文学史上最光荣的时代之一。

第八期从10世纪中期到12世纪初期（北宋），约一百六七十年。

这时诗、词、古文的新成就，体现在欧阳修、柳永、王安石等人身上，特别体现在伟大作家苏轼身上，成为唐代李、杜、韩、柳、温、韦以后文坛上新的高潮。

第九期从12世纪初期到13世纪中期（南宋及金），约一百四五十年。这时产生了陆游、辛弃疾、元好问等重要作家，与前一期的欧、苏先后辉映；由于敌人的侵入，在他们作品中透露出不同程度的爱国情绪。更突出的是，诸宫调、话本、戏文等新的样式，经过了长期的酝酿，而达到了初步成熟的境地，使小说、戏剧方面获得了空前的进展。

第十期从13世纪中叶到14世纪中期（元代），约一百年。这时期是杂剧的黄金时代，重要的杂剧作家如关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖等，大都活动于这一世纪中。他们常常兼长散曲，而张可久、睢景臣、刘时中等更是散曲的成功作家。话本、戏文仍继续流行，但它们的重要性不如杂剧。在这些作品的光辉相形之下，诗文的成就便显得黯淡了。

第十一期从14世纪中期到16世纪中期（明前期），约一百八九十年。这时诗歌、散文在文坛上的优越地位，已转让给小说、戏剧。当时主要作家的创作园地是在传奇与章回小说。从14世纪产生的《三国志演义》、《水浒传》、《琵琶记》“荆、刘、拜、杀”等杰作，我们已经可以窥见这两种文学样式的光辉远景。以后的文学史的研究，自必跟着文学发展的客观情况，而改变了过去的重点。

第十二期从16世纪中期到17世纪中期（明后期），约一百年。16世纪在文坛上所起的变化，上文已经说过。虽然诗文方面不是没有新的作家与作品，但更重要的是在小说、戏剧方面。不但《水浒》、《三国》继续在作家们手里有新的修订，而且还产生了别具一番面目的新作品如《西游记》、《金瓶梅词话》等。话本也继宋、元之后有新

的收获。传奇更不消说，这一世纪是全盛时期。在新传奇影响下，杂剧也有所发展。前一期所留下的种子，本期内都成熟了。

第十三期从17世纪中期到1840年（清初至鸦片战争），约一百八十年。这时由于蒲松龄、洪昇、孔尚任、吴敬梓、曹雪芹等重要作家的出现，而形成了小说、戏剧的新的繁荣。他们一方面继承着前几期的文学遗产而有所发扬光大，一方面因长期封建社会已到了末期而在作品内容上与以前有所不同。

第十四期从1840年到1919年（鸦片战争到五四运动），约八十年。这是历史上的旧民主主义革命时期，在文学史上是古典文学与新文学的过渡时期，上文已说过应该成为一个独立的时期。

五四运动以前的古典文学在十四个不同时期内的不同情况，大致如上。文学的演进与变化，迟速是不平衡的。大约时代愈早，进度愈慢。所以在开始的几期，常常长达四五百年，或者更多。后来发展渐渐加快，每个时期常常只有一二百年，甚或不到一百年。这自然是与社会历史发展的快慢相结合的。作为文学史工作者，我们只有根据文学发展的实际情况来划分，不必强求各期长短的一致。

还应该指出：这十四个时期之间的相互的关系，不是彼此相同的。甲期与乙期的关系，可能相当密切；乙期与丙期的关系，可能比较疏远。换句话说，这十四期还可能归并成若干大段落。

我们的初步意见，可以有六段。

第一期是起源时期，第十四期是新旧过渡时期，这两期应该独立，各成一段落。也许有人觉得第一期作品很少，可以和第二期合并。要知道作品虽少，时间却是很长的；卜辞、金文虽大都是公元前14世纪以后之作，但神话、传说来源很早。而且，也正因为作品少，和以后各期都不同，所以更应该分开。

其他十二期是古典文学的主要部分，我们认为可以归纳为四个段

落，而以汉、唐、明三个王朝为界。也许有人说，这是用人家对于封建社会的分期的框子来套文学。表面上看，好像是这样，实际上并非如此。上文已说过，我们的分期以文学标准为主，历史标准为副。我们的分期可能有错误，以中国古典文学历史的悠久、复杂，谁又能保证自己在分期问题上完全没有错误呢？但是假使有错误的话，那是由于我们对于这两个标准运用得不得当，特别是对于文学发展阶段认识得不正确，而不是由于懒汉般的不动脑筋，只顺手借用人家的现成框子。如果我们自己对于文学史分期的看法和人家对于历史分期的看法有偶合之处，又何必故意回避呢？

从上文对于这十二期主要内容的简单说明里，也可以约略看出：第二、三期之间与第四、五期之间的关系是比较密切的，第六、七、八、九、十期之间与第十一、十二、十三期之间的关系也并不疏远。

第二、三期的文学各有自己的特殊的情况，已如上文所指出，但这并不排斥二者之间具有若干共同点。这共同点是：这时文学创作还没有成为专门的业务，除极少数的人物如宋玉等一二人外，还有什么人纯粹由于写作的业绩而成为当时的名人，并为后世所称道？同时，文学作品的数量较少，风格一般比较浑朴，体裁变化也不繁富。这八九百年显然是古典文学刚成长的时候。

第四、五期之间的关系也如此。从作家、作品的数量看，从体裁的复杂看，从作品评论与选辑工作的兴盛看，都可以知道文学在七八百年中已渐渐成为专门的业务。这可以说是古典文学初步成熟的时候。

第六期到第十期的七八百年，是古典文学第一个丰收的季节。无数第一流的作家如李白、杜甫、白居易、苏轼、陆游、辛弃疾、关汉卿、王实甫等等，都产生在这个时期内。震古烁今的唐诗、宋词、元曲造成古典文学的黄金时代，值得我们骄傲。

第十一、十二、十三期的四五百年，是古典文学第二个丰收的季节，小说、戏剧尤其有空前的收成。戏剧如《琵琶记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》等，小说如“四大奇书”、《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》等，都是这时的产物。

不消说，经过了八十年的过渡时期，祖国文学史在五四以后又将出现第三个黄金时代，那一点也不是意外的事情。

我们假定以汉、唐、明为界，而且假定汉、唐、明本身都属后，有些朋友的看法却和我们不大一样。有人认为西汉应属前，东汉可属后；初盛唐应属前，中晚唐可属后；明嘉靖以前应属前，嘉靖以后可属后。如果事实上有必要的话，我们也不必坚持不许把王朝的框子拆开。不过在这样分割的时候，会遇到些不易克服的困难。例如乐府是汉代文学主要内容之一，但有些乐府古辞就很难指出哪篇属西汉，哪篇属东汉。在辞赋上，也不能看出东西汉有多大的变化。至于唐代，杜甫就是一个难于安排的作家；他的年辈与唐前期的李白、王维、岑参相近，而写作的精神却直接启发了唐后期的白居易、元稹。我们从前写“中国诗史”时，曾以李白、杜甫分隶两个时代；在“文学史简编”旧本里，曾以唐诗与传奇属前，而以词与古文属后。近来感到这样分割不一定太妥善，所以在“简编修订本”里又改为唐代全部属后。明代也有类似的情况。16世纪中期的作家如王世贞、归有光等，均以属明前期为妥；但徐渭、梁辰鱼等却应属明后期了。嘉靖与天宝一样，依照文学的变化在这里划分一下是必要的；但若取一半作为前一大段的结尾，留一半作为后一大段的开端，则事实上有困难。因为文学演变的复杂性使各个作家、各种文体绝不能在同一时期取得一致的步调，参差交错倒是理所当然。这些客观存在的困难怎样克服呢？如果能克服的话，我们在文学史分段上也可以考虑另一种安排。

以上简单说明文学史分期的两个标准，以及分为六段十四期的

原因。

文学史分期问题是国家十二年科学规划中的重要问题之一，它需要集合各方面的力量来共同探讨，才能希望获得正确的答案。我们对于古典文学既缺乏深入的钻研，对于马克思列宁主义文艺理论更没有认真的学习；现在姑且写出一得之见，以供大家讨论时参考，渴望能得到专家们的指正。

(原载《文史哲》1957年第5期)

两汉的文学观与两汉文学

孙元璋

两汉是在我国文学经历了发生阶段之后，开始向文学自觉转变的时期。从总体上说，汉代文学是沿着诗、骚两大传统向前演进的。由于经学的昌盛，儒家的伦理实用价值观的深入人心，使人们在认知和发扬诗骚审美价值的历程上，进行得相当滞重和曲折，以至终两汉之世文学才真正摆脱了经学的附庸地位，作为一种独立的文化形态开始了自己的特殊历程。

所谓“词赋竞爽，而吟咏靡闻”（钟嵘《诗品》），基本上概括了两汉文学的实绩。汉儒认为，诗的主要价值在于讽谕，而诗的繁荣也只有靠诗的讽谕价值的充分发挥才能得以实现。但事实上，这种诗歌价值观并没能推动两汉诗歌的繁荣。

汉代的诗歌观几乎为讽谕价值观念所垄断。“诗言志”的观念在汉代已是至上的权威观念，并为汉人所广泛传承。《毛诗序》曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”所谓“志”，从先秦的用语看有两方面的含义：一指有关国家的治乱兴衰，一指有关一己的穷通处出（说本朱自清《诗言志辨》）。但汉儒对于诗则强调的是前者，即：“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗；先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”（《毛诗序》）其“志”正在于伦理教化。至于盛行于汉代的比兴、诗教说，也都与诗的讽谕有关。所谓比

兴，郑玄《周礼注》的解释最具代表性：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之。兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”所谓诗教，孔颖达《礼记正义》曰：“《诗》依违讽谏，不指切事情，故云温柔敦厚是《诗》教也。”“以《诗》辞美刺讽谕以教人，是《诗》教也。”大致符合汉人的理解。可见汉儒为了发挥诗的讽谕效用，已经建立起一套比较完整的理论体系。

汉儒是以《诗经》为谏书的，而他们自己作诗以讽谏者极少，今仅存景帝时韦孟《讽谏诗》一首，乃刺楚王戊的昏庸荒淫的。全诗以讽谕为其唯一的价值取向，全然无视诗的审美意义。刘勰称其“匡谏之义，继轨周人”（《文心雕龙·明诗》），盖谓此也。

“诗言志”所强调的是创作主体情志的表现，而不是对客体对象的把握。《诗序》所谓“在心为志，发言为诗”，“情动于中而形于言”，都是对作家情志的主导地位的张扬。但汉儒并不主张作家情志的随意宣泄，而是给以严格的界定，即《诗序》所谓“发乎情，止乎礼义”。这实际是以群体的礼义规范来取代个体自我的情感，无疑是对诗歌的本体价值的异化。在汉代，这种漠视个体情感价值的观念，是有其深刻的文化背景的。随着大一统专制政权的巩固，文化也开始由多元走向一元的经学文化，意识形态的禁锢也渐趋强化，个体存在便消融于群体的定型的礼义规范之中。汉代士人大都颇重道德的自我约束，走的是修身、齐家、治国、平天下的道路。这种修身其实已含有对自我的否定，况且士人之参政，大都有依附权势、企求利禄的心态，更难免会造成对自我个性的扭曲。如果说战国时代还有对自然个性和个体人格的赞美，那么在汉代的文人诗中则出现了个体人格对权势和道德规范的屈从和膜拜。韦孟的《在邹诗》，韦玄成的《自劾诗》、《戒子孙诗》，傅毅的《迪志诗》等，在仕进的荣与辱、受与辞的选择中，表现的是“惧我世烈，自兹以坠”的恐惧，因此便“惟肃

惟栗”地自戒、自责、自励，追求的是近乎奴性的道德自我完善。这里毫无个性的欲求与进取，更不用说对于社会压抑的怨愤和批判了。个体人格的泯灭，结果是艺术个性的丧失。

以诗为抒写一己穷通情志的观念，屈原已有明确的表述。《楚辞·九章·惜诵》：“惜诵以致愍兮，发愤以抒情。”始终贯注着诗人自我的哀怨愤激的情结，已成为屈骚的鲜明艺术特色。它显然与“诗言志”代表着两种不同的文学观。这一点汉人已认识到了。《史记·屈原贾生列传》云：“屈平之作《离骚》，盖自怨生也。”《汉书·艺文志》云：“春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。”汉人的失意之作，大抵采用骚体诗赋的形式，楚骚那长于咏叹的形式和它的悲剧情结，几乎攫住了汉代失意文人的心。

两汉的骚体诗赋，如贾谊的《鹏鸟赋》、董仲舒的《士不遇赋》、崔篆的《慰志赋》、冯衍的《显志赋》等，大都以理性的逻辑为其思维与结构的框架。这种艺术呈现方式的选择，显然是战国思辨理性的崛起所造成的一种心理思维定势。但汉人对文学本质在认识上的蒙昧，以为情感的内容也可诉诸理性思辨的形式，恐怕也是一个重要原因。东方朔的《答客难》设主客问答，以增强议论的波澜，形式上略有创格，似乎打破了一些逻辑思辨的沉闷，故仿效者甚众；而扬雄的《解嘲》、班固的《答宾戏》、张衡的《应间》等，却因辩难的发挥，反而把逻辑思辨推向了极致。刘歆的《遂初赋》开始以旅途见闻为线索，历举当地的历史、掌故以讽谕感怀，表现为一种新的艺术寻求；而其后班彪的《北征赋》、蔡邕的《述行赋》，皆步其后尘，但理性的削弱并没能改变艺术上的平庸，其症结在于，汉代骚体诗赋已经失去了屈骚的动人心魄的激情。

汉代骚体诗赋的另一种发展，则是从内容到形式的完全模拟屈

骚，走的是一条悼屈、效屈的路。贾谊《吊屈原赋》开其端，其后继者的作品多数已收入王逸的《楚辞章句》中。这些作品大都敷衍《离骚》、《九章》的内容，借屈原以自喻，不但内容空泛，缺乏真情实感，而且陈词套语，模拟连篇。朱熹《楚辞辩证》云：“《七谏》、《九怀》、《九叹》、《九思》，虽为骚体，然其词平缓，意不深切，如无所疾痛而强为呻吟者。”汉代的骚体作家过于执著个人失意的有限不幸，反复吟叹，顾影自怜；他们虽然感受到社会的压抑，却大都采取“且隐伏而远身”（《哀时命》）、“与时屈伸”。（《北征赋》）的处世态度，缺乏直面现实的勇气和批判现实的理性精神。刘熙载称屈原为“悲世者”，而宋玉以后则多“悲己者”（《读楚辞》），可谓卓识。汉代骚体作家普遍缺乏以“悲世”的博大心胸去感知，去体验，去呐喊，自然就难以产生震撼心灵的艺术力量。这是艺术审美高度的迷失，也是艺术真诚和艺术个性的迷失。

汉代骚体诗赋为什么难以发扬屈骚的优秀传统？若以文学观念论，主要是诗教的禁锢。汉代曾发生过一场有关屈原评价的大争论，双方那看似对立的观点却很能说明问题。推崇者如刘安、王逸，一方面高度赞扬屈原的“其志洁、其行廉”，“进不隐其谋，退不顾其命”的正直不屈的人格；一方面又认为“国风好色而不浮，小雅怨诽而不乱，若《离骚》者可谓兼之矣”，视《离骚》为“优游婉顺”之作，这仍不免落于诗教的窠臼。贬抑者如班固，则以“全命避害”、明哲保身的处世准则，批评屈原乃“露才扬己”，“忿怼不容，沉江而死，亦贬洁狂狷景行之士”。这是汉代士人的一种比较普遍的看法。不少人觉得屈原的自殉理想，没有必要，认为“遇不遇命也，何必湛身哉”，而把“守性命以尽齿，贵人体之归全”视为真谛。人格的软弱必然导致他们对儒家中庸哲学的强调，而在很大程度上扬弃了先秦儒家所具有的积极进取的一面。先秦儒者大抵具有二重的人格特征：他

们既有“用之则行，舍之则藏”的一面，也有“杀身以成仁”、“舍生而取义”的一面。班固的这种对儒家人格的一元化取舍，则是企图把创作主体的人格修养完全纳入诗教的系统之中，因此他认为刘安“谓之兼《诗》风雅而与日月争光，过矣”。可以看出，班固虽然否定了屈原和《离骚》，但在批评原则上是始终一贯的，反倒触及屈骚的实质；而刘安等在批评原则上则陷入二元对立，原因就在于他们困惑于诗教不能自拔，以至抹煞了屈骚的社会批判精神。司马迁说：“屈原既死之后，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称；然皆祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏。”（《史记·屈原贾生列传》）所谓“莫敢直谏”，正是缺乏现实批判的理性精神和激荡淋漓的热烈情感。而在诗教禁锢下的汉代士人要做到这一点又是何等艰难！

以侈丽宏衍、铺陈扬厉为其特征的汉大赋的崛起，表明汉代赋家在以极大的热情通过自己的创作实践进行着自觉的审美追求。司马相如对大赋的审美特征作了这样的表述：“合綦组以成文，列锦绣而为质。一经一纬，一宫一商，此作赋之迹也。赋家之心，苞括宇宙，总览人物，斯乃得之于内，不可得其传也。”（《西京杂记》）这不啻为赋家的正式宣言。这种从内容到形式都是一种美的观照与呈现的观念，与儒家的美善相兼的文质观并不相同。从赋家的创作实践看，也充分说明了这一点。大赋的“铺采摘文”，即语言形式上的词藻浓丽和夸张、比托、铺陈手法的广泛运用，形成了一种错彩镂金的形式美。在内容上，则以大、全、尽为美，以表现赋家对世界万物总体把握、观照的气魄和能力，故“推类而言，极丽靡之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加也”（《汉书·扬雄传》）。其构思亦循着“引而申之”、“触类而长之”（皇甫湜《三都赋序》）的方式进行，借助于演绎、想象、夸饰的运用，呈现出一种物体排列的宏大的空间结构。汉赋这种大的美学思想，有其时代的特征：“汉代艺术还不懂后代讲求的以虚当实、以

小见大的艺术概括手法，它铺天盖地，满幅而来，画面塞得满满的，几乎不留空白。”大赋虽使人感到堆砌、呆板、烦琐，却表现出恢奇宏伟的境界、繁荣富强的气象和征服世界的力量。

“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”（陆机《文赋》）与诗比，大赋确有其独特的艺术个性。如果说“诗言志”在于强调创作主体情志的抒发，那么“赋心”说则是以无限的客观世界作为涵摄的对象。这是主观表现与客观再现两种文学观念的不同。

但汉人总爱把赋跟《诗》搭上关系，所谓“赋者，古诗之流也”（班固《两都赋序》），这说明汉人习惯用对待《诗》的眼光来看赋，以讽谕论赋的观念便由此而生。所谓“曲终而奏雅”、“劝百讽一”，确是汉大赋的通病，它实际是赋家创作思想矛盾的反映：赋家追求的本是一种铺陈的美，但在儒家实用论盛行的文化氛围中，要摆脱讽谕观念的困扰是十分困难的。这种创作思想上的二元构成所导致的创作心态的两难处境，便造成了大赋的铺与讽的游离、矛盾状态。但这种艺术上的病态之所以能长期存在，原因是它迎合了大赋的主要接受主体——帝王们的病态心理。

大赋的虚构想象、铺陈夸张和词采艳丽等艺术方式的出现，标志着赋家文学自觉意识的增强。但自班固谓其“多虚词滥说”之后，多有指责大赋描写之失实者。其实，大赋的弊病不在“虚词滥说”，而在“心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世”的“为文而造情”（《文心·雕龙·情采》）。感情上的空泛苍白，便导致了“淫丽而烦滥”的艺术后果，被后人讥之为“排比类书”。从文学观念上看，赋家只知道从客观物象中把握形态的美，却不懂得主体情感在文学中的重要价值；加以赋家多为言语侍从之臣，其赋大都为奉命而作，附和宫廷，颂扬君主，与现实人生从不相涉，自然便缺乏奔涌心底的激情。文学一旦脱离血肉的人生，堕为统治者的玩物，必然要走上纯形式的雕琢。但赋

家仍希冀对这已失去生命的艺术有所创造，以至覃思竭虑，苦心孤诣，但已无补于大赋的式微。

在汉代文学中，真正继承并发扬屈骚传统的是司马迁的《史记》。鲁迅称之为“无韵之《离骚》”，其意义正在于此。司马迁的本意是要把《史记》写成第二部《春秋》，以此“是非”3000年的历史，探究天道与人事的关系，寻绎历史发展的规律。但司马迁最终没把《史记》写成寓褒贬、正名分的编年大事记，而创作了一部伟大的历史传记。这里除了文学的叙事功能较之《春秋》的时代有了长足发展的历史因素之外，另一个重要原因是司马迁始终以“发愤著书”的意识来指导他的创作。由于司马迁的悲剧遭际，使他敏锐地感受到屈原的悲愤情感和批判精神：“屈平疾王听之不聪也，谗谄之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故忧愁幽思而作《离骚》。”（《史记·屈原贾生列传》）正是基于这样的感悟，司马迁突出地强调了创作主体的忧愤意识对历史和现实的观照与介入。他认为历史上的名著“大抵贤圣发愤之所为作也，此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”（《史记·太史公自序》）。这种把著述视为作者心灵的折射和情感生命的灌注的观念，实在是对屈骚认同的文学观，而非传统的历史观。

就总体言，《史记》对历史的观照和把握，是在“史”与“诗”或曰《春秋》与《离骚》两个价值参照系统中进行选择 and 调节。如果说“史”的价值取向在于冷峻的客观的“实录”，那么“诗”的价值取向则在于写意和表现，在于审美理想的寻求。“史”与“诗”的结合，使得《史记》的历史发掘和艺术呈现能够在较高的审美层次上得到统一，即常常是“史”具“诗”心的。

《史记》的深刻的审美意义，来自它对普遍的人的善恶命运的热切关注。在其人物传记中，我们突出地感到司马迁在价值判断上的偏

执：在以历史政治为一极，以道德善恶为另一极的价值取向中，表现出了对道德善恶痴迷般的热忱，因而在再现历史的过程中，总是自觉或不自觉地倾心于在善与恶中为他的人物找到自己的位置。在《史记》里，上自帝后将相，下至刺客、游侠、滑稽，大都是道德审美意义上的观照，而不完全是历史政治意义上的评价。司马迁的“究天人之际”，“稽其成败兴坏之理”，是企图从特殊的历史事件中探求人类命运的普遍必然性。《史记》描写了大量的美与善的悲剧，并在《伯夷列传》中为人类善恶命运的不公，向“天道”发出了愤激的质问，都是这种执著探求的表现。司马迁已经超越了一己的悲剧意识，而达到了对普遍人类命运的体认。

自扬雄以来，论者多以“爱奇”言《史记》。司马迁的确写下了一系列“倜傥非常”的奇人。《史记》的巨大的艺术感染力、冲击力，常常来自司马迁对奇人奇事所作的独特而深刻的发掘与把握，来自在那奇异独特的令人惊叹的艺术感觉后面，所潜藏着的由作者的身世之慨而产生的审美理想，此即鲁迅所说的，“恨为弄臣，寄心楮墨，感身世之戮辱，传畸人于千秋”（《汉文学史纲要》）。刘熙载云：“太史公文，悲世之意多，愤世之意少，是以立身常在高处。”（《艺概·文概》）司马迁不像庄子那样愤世嫉俗、悲观绝望，他以人生忧患的深切体验而更执著于美与善的理想追求，这才是他“爱奇”的本质。

《史记》开创了以人物为中心的纪传体，并成功地塑造了众多的性格各异的人物形象。司马迁的以人为主体的历史观，已与“文学是人学”的观念颇为接近。但若从叙事文学的历史发展形态看，《史记》的艺术呈现尚属写事、写意而非写性格的阶段，这也与司马迁的创作上的实用论的价值观密切相关。《史记》的写意，表现在它的叙事上，常常是“诗”笔而不是“史”笔，即不大拘守“文简语重”的史法义例，却刻意于那火一般激情的抒发。《史记》的写意还在于它谋篇

立意的鲜明集中，它的叙事剪接与结构，始终体现着通过事件的记载造成一种对事件诠释的意图，形成“不待论断而于序事之中即见其指者”（顾炎武《日知录》）的鲜明倾向性。基于这样的创作思想，司马迁的写人物，总是特意突出人物的性格特质，给人以单纯而强烈的印象；许多性格复杂的人物，常以“本传晦之，他传发之”的“互见法”予以筛滤。司马迁并无揭示人物内心世界的自觉意识，《史记》的心理描写多属事件发展的因果交代，并非严格意义上的心理剖析。这种重写意、写事的观念，带来的是审视角度的单一，相对重线索情节而不重空间结构，重外在行动而不重内心冲突。这都使司马迁难以写出人物的丰富复杂的性格内涵。

所谓“感于哀乐，缘事而发”（《汉书·艺文志》），可以说是乐府诗的基本创作思想。乐府诗大都是感事诗，其艺术呈现是同时注重社会生活的观照和创作主体生活感受两个方面。由于这个特点，使乐府叙事诗对生活的观照并非单纯的客观再现，准确地说，它是现实生活的再现与主观情志的表现交融并重的。由于实用功利的观念过强，常使乐府诗在主体与客体的选择中发生倾斜，主体意识得到了更大的张扬，出现了一些以箴戒为目的的哲理诗、格言诗。其中不少诗篇已摆脱了抽象的说理，形成了诗情与哲理的结合，或以比兴引发出箴戒的道理，如《长歌行》；或以寓言隐含箴戒的意蕴，如《雉子班》、《乌生》。这种诗的箴戒功能，在乐府诗中受到广泛的重视。但不少诗篇于形象的描述之后缀以箴戒式的说教，反成套语和赘疣。

作家的主体意识的鲜明介入，也使乐府诗的叙事艺术的发展受到一定的限制。乐府叙事诗大都不追求故事与人物的完整性，而是着力捕捉最能体现主观情志的某种生活场景加以渲染，至于故事情节反倒无关紧要，尽可大刀阔斧地汰删。所以，乐府叙事诗多数为一个戏剧场景的显示，即使有几个场面的，如《妇病行》，也不展示事件的发

展与变化，只是一定情境和问题的反复强调；至于人物性格则仅限于与特定矛盾冲突有关的某一侧面，并无性格的复杂性可言。只有当作家产生了观照性格命运的文学自觉时，人物的性格冲突和事件的发展过程才能被重视，这时，叙事诗的完整曲折的故事情节开始出现，人物形象也开始在性格的冲突中展现出丰富复杂的性格内涵。这就是《孔雀东南飞》的出现，它标志我国的叙事诗已走向成熟。

由于对现实人生的观照，乐府诗的形象描写出现了逼肖于生活本然形态的准确与精细。除少数篇章，乐府诗大都已摆脱了那种质直、浑括的记述，注意捕捉富有表现力的细节、行动和对话。较之《诗经》，乐府诗的生活化、性格化的对话明显增加，而且开始广泛地运用；有的不仅能抓住人物的外部形态特征，而且能透出出人物内在的心理感情活动，艺术的表现力明显提高。但就总体倾向说，乐府诗的描述重心并不在对客观物象的逼真的描摹，诗中的物象更多地体现了一种情感的虚拟的特征，表现为一种“体物言志”的观念。许多乐府诗吸取了辞赋的铺陈手法，对人物外形再三以华美的细节意象，进行繁复的排比描绘，产生一种夸饰的艺术效果。这种形象与其说是真实的描写，不如说是理想的虚拟。最典型的是《陌上桑》。依照生活的逻辑，一个采桑女子一旦为使君所垂涎，其结局必然是悲剧的；但诗篇却以讽刺喜剧结尾，充满了对权贵的揶揄、嘲笑、轻蔑和战胜邪恶的自信，整个的情节就是一个理想逻辑的构筑。诗中的人物也都是虚拟的理想的设计，看起来写得活灵活现、煞有介事，实际是一个浪漫主义的虚构。

东汉后期，汉代文学发生了新的变化，这主要表现在对文学价值观念的重新认知和调整上。人们开始摆脱那种政教伦理的陈腐单一的实用价值尺度，逐渐认知和重视抒写主观情感的文学本质特性。这种文学观念的嬗变实本于东汉以来士人的个性意识的觉醒。在由人伦品

鉴转而为清议大倡的风气刺激下，士人中出现了以老庄为旨归的不拘礼法、恃才傲物、跌宕放言的风尚，以表现自由的、独特的自我人格的存在；与此相联系的便是所谓“生贵于天下”的生死观和任性不羁的生活情趣的崇尚，表现出对自我生命与精神的珍视。随着这蕴蓄于心灵奥区的个性意识的觉醒，人们也开始了对于情欲的呼唤。《古诗十九首》和与之风格相近的苏李诗的出现，则在创作实践上标志着“缘情”文学的诞生。文学观念的转变根本上是审视中心的转变。较之乐府诗，《古诗十九首》已把审视中心由社会人生转向了自我内心世界，表现为一种裸露自我的创作追求。诗中所抒写的不外夫妻离别、男女相思、朋友离弃、宦途失意，喷涌着仰慕名利、呼唤知音、忠于爱情的激情。这是一种在自我意识萌生后对人生意义和责任的体认和由此而产生的对人生、理想的执著和眷恋。然而现实给他们的失望太多，使他们不时产生自我前途渺茫、出路难寻的彷徨、苦闷和光阴倏忽、人生如寄的深切体悟，深感一切追求和理想不过是空幻，只有及时行乐、游戏人生才是唯一可以把握的东西。这失意的悲哀、无常的感喟和哀伤低徊的情结，折射的是一种在寻找人生真谛和自我价值实现中的痛苦的心理流程。《古诗十九首》就是以这样的情感表现，显示了新的文学姿态。

《古诗十九首》的情感的自由抒发，最大特点就在于真实、本色。“昔为倡家女，今为荡子妇。荡子久不归，空床难独守。”“何不策高足，先据要路津。无为久贫贱，辘轳长苦辛。”可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者，以其真也。”（《人间词话》）不仅如此，那真实的情感也表现在深挚与热烈上，如：“弃捐勿复道，努力加餐饭。”“置书怀袖中，三岁字不灭。”“同心而离居，忧伤以终老。”这火一般的执著和磐石般的坚贞，正是来自那发自内心的真诚倾吐。在情感表状上，正如谢榛所说：“若秀才对朋友说家常话，略无作意。”（《四溟诗

话》)不装腔作势,不扭捏作态,只是淡淡道出,自然倾泻,仿佛随口编唱,却一往情深,略无黏滞。《古诗十九首》旨在进行一种人类心灵深处的最普遍最基本的情感显现,并不着意于情感的个别性、特殊性的把握,因此,当把这种感情给以客观化具象化的呈现时,总是以艺术的概括和抽象,创造具有涵盖力的、富于象征性的情感形象。象征具有暧昧、模棱的特质,而这恰恰是象征的价值所在。因为情感的形象一旦表状得太明晰,其艺术能量的释放也总是有限的。《古诗十九首》脱胎于乐府诗,因此其抒情也仍然带有“缘事”的特征。但诗篇对事件绝不作具体的精细的描写,其叙事倒是带有很大的模糊性,以至时间、地点、环境、人物都不作确定的交代。这就使诗篇所描述的事件只是一个朦胧的不清晰的轮廓,其中的情感活动也难以确指。其借物抒情,也不靠真实的物象描写,而是广泛地运用比兴,以创造富于象征性的意蕴。屈骚的比兴,乃是“善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞”(王逸《离骚经序》),大抵为确指的道德情操的情感化的观念象征。而《古诗十九首》的比兴,如“青青陵上柏,磊磊涧中石”,“涉江采芙蓉,兰泽多芳草”,“南箕北有斗,牵牛不负轭”等,大都为不确定的多义性的情感符号,是一种真正象征性的形象,这使诗篇的环境、行动、情感显得更加委婉含蓄。

(原载《文史哲》1989年第5期)

建安时期思想解放与文学的发展

张可礼

建安文学是我国古代文学发展史上的一个重要阶段。和建安以前的汉代文学相比，它有许多新成就和新特点。这些新成就和新特点对我国古代文学的发展曾经产生了积极的影响。建安文学的发展有多方面的原因。但就意识形态领域来说，它的发展同当时的思想比较解放有直接关系。从这个角度来看，可以说，没有建安时期的思想解放，就不会有建安文学。

—

沈约在《宋书·臧焘传论》中说：“自曹氏膺命，主爰雕虫，家弃章句，人重异术。”这几句话概括说明了，建安时期人们抛弃了两汉以来的经学章句，反映了当时思想比较解放的一个侧面。

在汉代，自从武帝“罢黜百家，独尊儒术”以后，经学章句得到了钦定的正宗地位，繁衍很快，到了东汉，又有恶性发展。官办和私办的经学遍及全国各地，儒生多至数以万计。这么多的儒生从事经学，愈搞愈烦琐，常常是“一经说至百余万言”，不少人从少年至皓首，不能穷尽一经。

统治者和一般知识分子对经学章句是这样重视，可是他们对诗赋之类的文学却常常采取比较轻蔑的态度。武帝以来的历代皇帝，个别的如武帝、宣帝虽然也喜欢辞赋，但主要是用它来娱悦耳目，所以对文人和文学并不真正重视，只是以“俳优畜之”。当时的文人，有的感到统治者这样对待他们极不光彩，因此也不想专心致力于文学事业，有的则不得不从事经学章句。这些情况说明，当时的文学完全成了经学的附庸，地位是相当低下的。

武帝以来，由于经学章句在意识形态领域居于统治地位，而它的传播又强调“家法教授”，因此，当时的一般的经学门徒都崇经学、讲家法、尊经师。他们注释经学时，一般只能依据经师教授的内容，作一些烦琐的解说。再加上他们为了穷尽一经，常常闭门不出，严重地脱离现实，因此他们的思想一般比较僵化。这种风气影响到文学方面，就是不少文人强调宗经，重视模拟。从武帝以来的诗歌来看：一种是模拟四言古体，一种是沿袭楚人骚体。从散文来看：《太玄》模拟《易经》，《法言》模拟《论语》。至于辞赋方面的模拟之作，更是不胜枚举。模拟之风如此盛行，实在是当时文学的一大不幸。

经学章句如此束缚人们的思想，而且烦琐至极，时间长了，必然会走向反面。东汉后期经学章句开始出现了穷极必变的趋势。到了建安时期，终于衰败得不可收拾了。《魏志·王肃传》注引《魏略》说：

从初平之元，至建安之末，天下分崩，人怀苟且，纲纪既衰，儒道尤甚。至黄初元年之后，新主乃复，始扫除太学之灰炭，补旧石碑之缺坏，备博士之员录，依汉甲乙以考课。……而诸博士率皆粗疏，无以教弟子。弟子本亦避役，竟无能习学，冬来春去，岁岁如是。

身为经学博士而不懂经学，跟博士学习的又多是避役子弟。看

来，朝廷办的旨在传授经学的太学已是徒具虚名了。至于各地的经学也是十分萧条的，如当时的弘奴郡竟找不到一个懂得经学的人（见《魏志·任苏杜郑仓传》注引《魏略》）。可见经学的衰败，大有后继无人的趋势。经学的衰落，使一般知识分子逐渐对它失去了兴趣，而开始注重博览群书、诵读诗赋了。曹丕“少诵诗论，及长而备历五经四部史汉诸子百家之言，靡不毕览”（《典论·自叙》）。曹植少年时好辞赋，“年十余岁，诵读诗论及辞赋数十万言”（《魏志·陈思王传》），还能背诵俳优小说数千言。建安“七子”“于学无所遗”。文人扩大了学习的范围，这就使他们有可能从过去丰富的文化宝库中，更多地吸收思想上的营养。

建安时期，随着经学的衰微，文学从它的禁锢中逐渐得到了解放，获得了独立的地位，而不再是经学的附庸。这反映在文学理论上，就是建安时期人们对文学的地位、作用和特点等都有了新的认识。曹丕《典论·论文》说：“盖文章，经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。”这里说的“文章”，包括学术著作，也包括文学作品。曹丕以“副君之重”，对文学的地位和作用给了这样高的评价，并且鼓励人们努力写作，这对当时文学的发展，具有促进的作用。当时从事写作的人很多，仅在曹操集团周围就有“盖将百计”的文人。

曹丕在《典论·论文》中论述文体时，还特别指出“诗赋欲丽”，强调文学应当有美的艺术形式。西汉以来，在对待艺术形式问题上，出现了两种偏向：一是像辞赋家那样，一味追求堆砌辞藻，结果从反面破坏了艺术形式；一是受经学影响深重的人，只强调文学的教化作用，忽视艺术形式，以至把《诗经》这样的文学作品也当成了单纯的谏劝工具。这两种偏向都不能使人们正确地认识文学的艺术特点。建安时期，经学不像以前那样束缚人们了，曹丕第一次提出了“诗赋欲

丽”的看法。这标志着我国古代文学发展到建安时期，已经进入了比较自觉的阶段。曹丕的看法，对当时提高文学艺术水平有一定的推动作用。不少建安文人重视文学内容，也注意艺术形式，如重视辞彩，开始注意韵律等。这样就使建安文学能够“以情纬文，以文被质”（《宋书·谢灵运传论》），成为中国古代文学史上由质到文的转折点。

由于建安时期突破了经学的束缚，因此一般文人不拘于陈规旧矩，比较注意创新。曹植在《鞞鼓歌五篇·序》中主张“异代之文未必相袭”，反对创作亦步亦趋。在实践上，建安文人抛弃了不合时务的大赋，开始注意学习以乐府民歌为代表的优秀传统。他们在学习乐府民歌时，又不受乐府民歌原题原意的束缚，而敢于用乐府旧题叙写时事，抒发自己的感情。这些和西汉以来那种重模拟的风气是大不相同的。建安文学所以能够在文学史上放一异彩，是与建安文人敢于创新分不开的。

二

建安文人在抛弃经学章句的同时，还在不同程度上冲破了西汉神学迷信的统治。突出的表现有以下两点：

首先，怀疑天命论。人与天的关系，天有没有意志，这是天命论和反天命论斗争的关键问题。汉代从董仲舒开始，不断修补先秦孔孟的神学观念，制造了天人感应的目的论，把天解释为主宰一切的神。后来谶纬迷信泛滥，与经学章句相结合，天命论弥漫了整个意识形态领域。在这种恶浊的气氛下，不少文人崇奉天命，成了神学迷信的传声筒。现存汉代的诗歌当中，有不少就是颂天命、赞嘉瑞的，如西汉的《郊祀歌》十九首，东汉班固写的《郊祀灵芝歌》，都属于这一类

作品。这种情况，到了建安时期有了较大的变化。

建安时期，不少文人怀疑天命论，有时甚至否定天命论。曹操宣称自己“性不信天命之事”（《让县自明本志令》）。曹植在《赠白马王彪》中说：“辛苦何虑思，天命信可疑。”王粲对天命决定生死存亡的说法也是持怀疑态度的。曹植在《侍中王仲宣诔》中回忆王粲时说：“又论死生存亡度数，子犹怀疑，求之明据。”这些看法代表了一般建安文人的见解。

其次，破除了对神仙方术的迷信。在汉代，董仲舒制造的神学目的论，本来是先秦思孟学派和阴阳学派的混血儿，加上秦汉以来，许多皇帝贪生怕死，想成神仙，因此，两汉出现了许多仙人方士。其中有些既讲经学，又讲神仙方术，有些则专讲成仙之道。他们有一套麻醉人们的骗术，从消极方面影响了文学创作，这在汉代诗歌和那些“劝百讽一”的大赋中都有明显的表现。

和两汉相比，建安时期的情况有很大的不同，不少文人破除了对神仙方术的迷信。曹操在《善哉行》中说：“痛哉世人，见欺神仙。”对世人被神仙所蒙骗深表痛惜。曹丕也认为相信神仙是靠不住的。他在《芙蓉池作》中说：“寿命非松乔，谁能得神仙？遨游快心意，保己终百年。”至于当时对方士，不少文人也是持否定态度的。曹氏父子不信方士，常常把方术当作笑料。曹操曾招致天下方士，“聚而禁之”，以免他们行妖惑民。（见曹植《辩道论》）建安二十二年，瘟疫流行，死人很多。当时一些方士认为灾疫是鬼神所作，于是“悬符厌之”。而曹植却不信这一套。他认为灾疫的发生是由于“阴阳失位，寒暑错时”（《说疫气》），对灾疫的出现作了朴素唯物主义的解释。

由于不少建安文人程度不同地破除了神学迷信，因而思想比较活跃。他们不再像汉代的统治者和一些文人那样，把人和神联系起来，一味地美化神的观念，让人们作神的奴仆，而是把人和社

来，注意现实，重视人事，相信人的力量。这在建安文人的一些诗文当中，都有明显的反映。陈琳在《檄吴将校部曲文》中说：“盖祸福无门，惟人所召。”否定了祸福取决于神，强调祸福取决于人。曹操在《度关山》中说：“天地间，人为贵。”非常鲜明地把神学迷信颠倒了的天人关系颠倒过来了。他在《龟虽寿》中，不仅抹去了传说中有有关“神龟”和“腾蛇”的迷信色彩，而且指出：“盈缩之期，不但在天，养怡之福，可得永年。”这种强调人的作用的思想，闪烁着朴素的唯物主义的光辉，和“死生有命，富贵在天”的唯心主义观点是相对立的。正因为曹操重视人事，所以他能在《短歌行》中唱出“山不厌高，海不厌深，周公吐哺，天下归心”这样为人们所称颂的诗句。

作家一旦破除了神学迷信，重视人事，他们的创作就容易植根于现实，立足于人事。建安文学走的正是这条道路。“梗概而多气”的建安文学，不论是描绘战乱给人民造成的悲惨生活，还是抒发统一天下、建功立业的雄心壮志，都有真情实感，都是当时社会现实真实的直接的反映。因此，我们诵读建安文学的优秀作品时，总是有一种真切的历史感。

三

建安文人的思想解放，还表现在他们当中不少人不愿意恪守封建礼教的规范，开始在许多方面摆脱了封建礼教的羁縻。

西汉以来的统治者在宣扬神学迷信的同时，还极力强化封建礼教。二者对巩固两汉的封建统治来说，具有相辅相成的作用。

中国的封建礼教，常常以伦理道德为其表现形态。两汉时期在封建礼教的统治下，形成了一套以忠孝仁义为主要内容的道德观，而且

把它定为选用官吏的重要标准。汉代不少皇帝下诏举士，非常重视仁孝。如宣帝强调“孝弟有行义”，哀帝强调“孝弟淳厚”，章帝强调“孝行为首”，桓帝强调“至孝笃行”。按照这种道德观，大地主、大官僚的子弟只要通经，只要有忠孝仁义的虚名，不管其有无才能，经过“察举”和“征辟”，都能做官。统治者如此重视仁孝，自然就不会重视有真才实学的文人，一般只是把文人放在弄臣之列。统治者对文学则强调要起到“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”（《毛诗序》）的作用。所谓“经夫妇，成孝敬”云云，就是要文学宣扬封建礼教，从而维护汉代的统治。

建安时期，上述情况有了一些改变。当时不少地主武装集团轻视仁孝道德，用人重视“非常之才”。特别是曹操，他用人强调“唯才是举”，大胆地否定了以仁孝为中心的用人标准，主张重用“进取之士”和“不仁不孝而有治国用兵之术”的人（见《魏志·武帝纪》）。由于曹操集团在这方面比其他地主武装集团态度更坚决，因而在邳下聚集的人才就特别多。当然，曹操的“唯才所举”，不是不要德行，只是不像两汉统治者那样崇尚仁孝、重视虚名而已。曹操强调的是要有“治国用兵”的真本事。从这一点出发，他广泛招揽当时有才能的文人，其中包括反对过他的像陈琳这样的人。陈琳曾经依恃曹操的政敌袁绍，写文章骂过曹操和他的父祖，但曹操俘虏了他以后，因爱其才而不咎既往。曹操这样做，收到了明显的效果，在曹操集团周围聚集了“盖将百计”的文人。曹操招揽文人不是为了装点门面，而是委以重任，让他们参与政事，同时用文学为曹操集团的政治服务。如曾经依附刘表的王粲归依曹操以后，初为丞相掾，赐爵关内侯，后迁军谋祭酒、侍中等。当时“旧仪废弛，兴造制度，粲恒典之”（《魏志·王粲传》）。这样，以前经师宿儒在朝政中的地位，这时被有才能的文人所取代了。饱经乱离的文人，又能直接参与政事，自然就会更加关

心当时社会的治乱。建安文人所以能写出一些反映现实的优秀作品，和这一点是分不开的。当然，建安文人聚集邺下也写了一些描绘池苑、叙写恩荣酣宴之类的作品，但这毕竟是次要方面。

建安时期，由于曹操集团轻视仁孝道德，重视才能功用，这样自然就使当时的文人不大拘执于封建礼教的其他规范。汉代统治者依据封建伦理纲常，规定了极为重视贵贱尊卑的等级关系，制定了带有宗教色彩的繁文缛节，致使汉代上下之间、父子之间、男女之间，以至冠带衣服和肤发修饰等，都有严格的规定。在这种礼法的束缚下，知识分子思想陈旧僵化，言行循规蹈矩，很难写出优秀的文学作品。和两汉相比，建安文人又是另外一种精神面貌。他们常常无视封建礼教的清规戒律，思想上狂放豁达，行动上相当浪漫。曹操“任性放荡，不治行业”，《魏志·武帝纪》注引《曹瞒传》说他：

为人佻易无威重，好音乐，倡优在侧，常以日达夕，被服轻绌，身自佩小鞞囊鼓，以盛手巾细物，时或冠恰帽以见宾客；每与人谈论，戏弄言诵，尽无所隐，及欢悦大笑，至以头没杯案中，肴膳皆沾污巾帻，其轻易如此。

上述记载很形象地说明了曹操体任自然、目无礼教的思想情趣。这和汉代那些动辄讲礼仪的端委儒者确实是大相径庭的。

曹丕也是“慕通达”、不拘礼法的。他为太子时，“尝请诸文学，酒酣坐欢，命夫人甄氏出拜。坐中人咸伏，而桢独平视”（《魏志·王粲传》注引《典略》）。在汉代，妇女出宴、男女杂坐是违背封建礼教的，而身为太子的曹丕却让他的夫人拜见地位比他低下的文人，看来他确实是没有把封建礼教放在心上。至于座中的刘桢竟敢平视太子夫人，同样表现了不拘礼教的浪漫风格。又据《世说新语·伤逝》记载：

王仲宣好驴鸣。既葬，文帝临其丧，顾与同游曰：“王好驴鸣，可各作一声以送之。”赴客皆一作驴鸣。

王粲好听驴叫，已是有伤封建礼教，而他死后，身居太子尊位的曹丕又带头学驴叫给他送葬，这真是全然不顾封建礼教的体统了。

和曹丕相比，曹植对于封建礼教表现了更多的叛逆精神。《魏志·陈思王传》说他“性简易，不治威仪”，“任性而行，不自雕励”。这表现在人事交往方面，就是他比较赞赏那些不守礼教的人。《魏志·邢颙传》说：曹植为平原侯时，邢颙为家丞。邢颙是一个“防闲以礼”的“雅士”，而任平原侯庶子的刘楨却不守礼教，无视尊卑。就是这样一个刘楨，却受到曹植的特殊待遇，而邢颙受到的却是冷遇和简疏。此外，曹植在《赠丁翼》一诗中说：“滔荡固大节，世俗多所拘。君子通大道，无愿为世儒。”“世儒”指的是那些恪守礼仪的儒者，曹植公开表示自己不愿做这样的“世儒”，并且以此劝导他的友人丁翼。

从上面列举的事例中可以看出，建安不少文人的确是在不同程度上冲破了礼教的束缚。值得注意的是，建安文人不守礼教同后来的正始文人不同。正始文人在否定礼教的同时，常常是重玄学，尚清谈，好喝酒，鄙薄世务，轻视功烈。而建安文人却一直关注现实。因此，建安文人不守礼教，对建安文学的发展有明显的促进作用。突出的有以下两点：

第一，曹操集团和文人之间建立了比较友好的关系，出现了文学批评的良好风气。曹氏父子在政治上掌握大权，文学上都是内行，但他们对文人一般并不霸道。曹操重用文人，注意发挥他们的才能，尊重他们的创作。曹操一生制定了不少政策，下过不少命令，但没有一条是干预限制作家创作的。曹丕和曹植同当时有名的文人，如王粲、陈琳、阮瑀、应玚、刘楨等，地位虽然不同，但都是朋友关系。这一

点，建安作家的许多诗文都有所反映。曹丕在《与吴质书》中说：

昔年疾疫，亲故多离其灾，徐、陈、应、刘，一时俱逝，痛可言邪？昔日游处，行则连舆，止则接席，何尝须臾相失？每至觴酌流行，丝竹并奏，酒酣耳热，仰而赋诗。当此之时，忽然不自知乐也。谓百年已分，可长共相保。何图数年之间，零落略尽？言之伤心。顷撰其遗文，都为一集，观其姓名，已为鬼录。追思昔游，犹在心目，而此诸子化为粪壤，可复道哉！

这里，曹丕追忆昔日与朋友的亲密相处，在一起饮宴赋诗，叙述建安二十二年朋友因灾疫的不幸凋落，感情十分真挚动人。而撰遗文、编文集，又表现了曹丕对死去的朋友的尊重和悼惜。

由于曹氏父子与文人建立了友好关系，因而促使当时形成了一种良好的文学批评风气。曹丕在《典论·论文》和《与吴质书》中，对当时影响较大的建安“七子”的创作，平心而论，分别指出了他们的长处和短处，中肯恰当。在曹丕的影响下，不少文人关心文学，发表了许多好意见。在写作上他们注意互相磋商和互相润饰。曹植在这方面带了个好头。他在《与杨德祖书》中说：“世人著述，不能无病，仆常好人讥弹其文，有不善者应时改定。昔丁敬礼尝作小文，使仆润饰之。”身为侯王的曹植，他的诗文在当时有很高的声誉，但他并不自满，衷心欢迎别人“讥弹其文”，并且能采纳别人的意见，“应时改定”。这和曹丕在《典论·论文》中批评的“文人相轻，自古而然”、“各以所长，相轻所短”的陋习完全不同。这种良好批评风气的形成，是以破除礼教的束缚为前提的。如果曹氏父子像两汉统治者那样严等级、讲贵贱、重门第，就不可能出现上述那样的良好风气。

第二，扩大了文学的题材，促进了文学的抒情化和个性化。建安时期，许多文人随着礼教的破除，写作时顾忌较少，因此文学题材比

两汉时期扩大了。当时除了叙写时事、抒发立功建业的抱负以外，其他像男女爱恋、游子、思妇之类的题材占有相当大的篇幅。不少文人直抒胸臆，想怎样写就怎样写，这样就促进了建安文学的抒情化：抒情小赋代替了汉代板滞的大赋，五言抒情诗代替了汉代那些无病呻吟的文人诗。题材的扩大和抒情化的发展，又使建安文学除了具有“梗概而多气”的时代特点以外，不少作家还具有自己独特的风格。曹操的“气韵沉雄”，曹丕的质朴清新，曹植的“骨气奇高，辞采华茂”，王粲的苍凉悲壮，凡此种种个人风格的形成有多方面的原因，其中一个原因就是文人突破了礼教的禁锢。

四

建安时期思想解放的出现不是偶然的，是有其深刻的社会根源和阶级根源的。

就其社会根源来说，主要是由于东汉末年社会发生了深刻变革。早在东汉后期，社会危机严重，地主阶级与农民阶级的矛盾极为尖锐，后来终于爆发了黄巾大起义。地主阶级在基本上镇压了黄巾起义以后，内部又出现了新的分化。这样就使东汉末年的社会在大动荡中发生了变革，这种变革必然要影响到意识形态领域。

如前所述，在汉代经学章句随着今文经学的发展，日趋烦琐。这种趋势曾经引起少数知识分子好博览而羞学章句。明帝以后，古文经学开始发展，今文经学不像以前那样盛行了。东汉中期以后，随着社会危机的严重，有些经学门徒已有摆脱经学束缚的趋势。桓帝时有太学生三万多，其中有不少人不满当时博士们烦琐至极的经学章句，他们的眼光已由经学章句转到社会问题上来了。其他如“为世通儒”的

马融也是“通古今学，好研精而不守章句”了（《后汉书·卢植传》）。这些都说明经学章句已开始呈现出衰败的趋势，但这还不是经学的真正衰败。事实上，当时经学章句并没有止息，不少古文学大师兼采烦琐的今文经学，仍在广收门徒，继续传授。这说明经学章句根深蒂固，没有深刻的社会变革，是无法使它动摇的。因为它和汉代相对稳定的物质生活条件和通经可以做官的取士制度是互相联系的。物质生活条件的改变常常是思想改变的前提。东汉末年的黄巾大起义推翻了经学章句赖以存在的东汉王朝，接踵而来的是军阀角逐，战乱频仍，结果是“生民废业，饥馑流亡，公家无经岁之储，百姓无安固之志”（《魏志·毛玠传》）。在这种情况下，一般知识分子也不得不蓬转南北。他们生活没有保障，不可能继续在书斋里覃思精研，死抱住经学章句不放了。像当时的经学大师郑玄在黄巾打到他的家乡北海时，就不得不“与门人到不其山避难。时谷朶县乏，玄罢谢诸生”（《魏志·崔琰传》）。同时由于曹操用人重在才能，堵塞了通经可以得到禄利的道路，这就使当时不少知识分子逐渐认识到经学“迂阔”、“不周世用”（《魏志·杜恕传》），而转向博览群书，转向重视刑名之学和文学。这样到了建安时期，终于出现了“主爱雕虫，家弃章句”的新局面。

在汉代，随着神学迷信统治的加强，和它相对立的进步思想也在发展，并同它进行了斗争。进步的思想家如司马迁、桓谭、王充、仲长统等都作出了自己的贡献。特别是王充，他的巨著《论衡》，针对讖纬迷信和方士鼓吹的种种神鬼谬说，以及日常生活中的各种迷信言行，一一予以批驳，表现了唯物主义者的斗争精神。与此同时，劳动人民也在不断地揭露批判神学迷信。如“知星宿，衣不覆”之类的民谣，话并不多，但对提倡算命、预测祸福的迷信思想做了大胆的揭露和深刻的讥笑。又如在最近发掘的曹操宗族墓字砖上，刻有“当奈何”、“成壁（坯）但冤余”、“仓（苍）天乃死”等话（见《文物》

1978年第8期),这些都是当时劳动人民在残酷的剥削压迫下,诅咒天意主宰一切的愤怒呼声。进步思想家和劳动人民对神学的批判,从积极方面影响了建安文人的思想。但这些都不可能从根本上动摇神学的统治。这是因为“意识的一切形式和产物不是可以用精神的批判来消灭的……而只有实际地推翻这一切唯心主义谬论所产生的现实的社会关系,才能把它们消灭”(《马克思恩格斯全集》第3卷,第43页)。值得庆幸的是东汉末年终于爆发了黄巾大起义。起义军用“苍天已死,黄天当立”作口号,旗帜鲜明地否定了汉代君权神授的神学观念。起义军用道教组织群众。道教教义本身不是进步思想,农民只是用它作工具来对抗汉代正统的神学统治。起义军虽然染上了宗教色彩,但它本质上是农民革命战争,它如急风暴雨摧垮了东汉王朝,使产生神学迷信的社会基础在革命实践中得到改造。同时,它采取的禁淫祀等措施,也直接打击了神学统治。因此,建安时期神学迷信的破除和文人思想的解放,从根本上来说,是黄巾大起义所进行的政治斗争和思想斗争的自然而然的结果。

封建礼教是维护封建统治的工具。东汉末年的黄巾大起义,打乱了封建秩序,使东汉王朝的“旧仪废弛”。黄巾以后,拥兵割据的军阀都怀有问鼎的野心,都想消灭自己的政敌,从而包揽天下,取东汉王朝而代之。这种行为本身就不合乎礼教的规定,礼教成了束缚他们手脚的东西了。他们注意的是“强兵足食”、“任天下之智力”,因而对礼教一般不予重视。当然,他们有时也讲礼教,但正如鲁迅所说:他们“所谓崇奉礼教,是用以自利,那崇奉也不过偶然崇奉”(《魏晋风度及文章与药及酒的关系》)。因此可以说,建安文人所以不大受礼教的束缚,仍是时代使然。

建安文人的思想解放,主要是在曹操集团统治时期出现的。曹操集团基本上属于中小地主阶层。这一阶层力量的发展,并且逐渐取得

了统治地位，是当时出现思想解放的阶级基础。

我们知道，封建社会是有等级的阶级社会。在汉代，地主阶级内部就有互相联系而又有所区别的大地主和中小地主的等级差别。东汉末年的黄巾大起义和中国北方以曹操集团的胜利而结束的军阀混战，沉重地打击了大地主，再加上曹操采取了抑制豪强和“唯才是举”的用人方针，这样就进一步削弱了大地主的力量，而以曹操集团为代表的中小地主的力量得到了发展。

以曹操集团为代表的中小地主阶层是地主阶级的一部分。从根本上来说，他们同农民阶级是对立的。特别是当农民起来进行反抗时，他们总是和大地主联合起来镇压农民起义。但是和大地主相比，他们地位又较低，受过去名门士族传统影响较少。他们比较接近人民，比较了解社会实际。他们又是从战争中打出来的刚刚兴起的统治者，对当时社会发展的趋势有一定的认识，能根据黄巾大起义和军阀混战所造成的社会条件，制定一些比较切合实际的政策。他们要求有适合当时政治需要的意识形态，要求文学直抒胸臆，表达自己的政治理想，推动自己的事业。这些都需要在不同程度上冲破经学章句、神学迷信和封建礼教的束缚。曹操集团正是在这种情况下，成了当时思想解放的带头人和支持者。

最后需要补充说明的是，建安时期由于封建制度并没有改变，再加上旧传统巨大的保守力量，因而当时的思想解放还不可能同经学章句、神学迷信和封建礼教一刀两断，相反，在这几方面仍然有所沿袭，这在那些即使思想比较活跃的作家的作品中，也都有很明显的表现。但这毕竟是次要方面，就主导方面来说，建安文人的思想的确是比较解放的，因而促进了当时文学的发展。

（原载《文史哲》1979年第3期）

如何理解“建安风骨”

张可礼

在我国古代文学理论批评史上，不少文人，特别是钟嵘、陈子昂、李白和严羽等，在评论建安诗歌时，都曾使用过“建安风骨”，或近似于“建安风骨”这样的概念，而且这一概念一直沿用到今天。但是，这一概念是怎样提出来的？它的具体含义是什么？今天我们应当怎样对待它？诸如此类的问题，现在仍有作进一步探讨的必要。

—

“建安风骨”这一概念的提出，有一个酝酿的过程。探究其源，至少应当追溯到南朝的刘勰。刘勰的《文心雕龙》专列《风骨篇》，第一次正式把“风骨”用到文学理论上。他说：

《诗》总六义，风冠其首。斯乃化感之本源，志气之符契也。是以招怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉……故练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。

若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也；思不环周，索莫乏气，则无风之验也。

刘勰所说的“风”；至少有两种含义：（一）指作品的内容，即所谓的“志气”和“意气”，他说的“风”是“志气之符契也”，“情之含风，犹形之包气”，“意气骏爽”等，都是有力的证明。他说的“志气”和“意气”，含有思想和气势两方面的意思，所以他又从反面论证说：“思不环周，索莫乏气，则无风之验也。”（二）指作品的内容能够得到爽朗显豁、刚健有力的表现。上面引文中的“意气骏爽，则文风清焉”，“深乎风者，述情必显”，都很清楚地说明了这一点。

关于“骨”的含义，刘勰也从正反两方面作了论述。从正面来说，他强调“沉吟铺辞，莫先于骨”，“辞之待骨”，“练于骨者，析辞必精”；从反面论证，他认为：“若瘠义肥辞，繁杂失统，则无骨之征也。”把正反两方面的意思合起来，不难发现，刘勰所说的“骨”是属于文辞的范围。不过，它指的不是一般的文辞。它的主要特点是“结言端直”、“析辞必精”。

刘勰对建安文学是十分重视的。在我国古代文学理论批评史上，他较早地对建安文学作了相当全面的评论。《明诗篇》说建安诗歌的突出特点是：

慷慨以任气，磊落以使才。造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能。

《时序篇》论及建安文学时说：

观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。

从上面两段引文来看，刘勰基本上是从“风骨”的角度来肯定建

安诗歌的。他说的“慷慨以任气”、“志深而笔长”、“梗概而多气”等特点，显然主要是从“风”这一方面来考虑的。刘勰认为，建安诗歌在文辞方面，“不求纤密之巧”、“唯取昭晰之能”。这样的文辞没有“瘠义肥辞，繁杂失统”的弊病，在很大程度上达到了“结言端直”、“析辞必精”的地步。看来刘勰认为，建安诗歌在文辞方面，比较接近于他对“骨”的要求。

通过上面的论述可以看到，刘勰确实是第一次比较集中地论述了“风骨”问题，论述了建安诗歌的一些特点。但同时我们还看到，刘勰并没有直接把“风骨”同他有关建安诗歌的论述联系在一起，更没有明确提出“建安风骨”这一概念。刘勰有关“风骨”和建安诗歌的论述，同后来人们提出的“建安风骨”，还不能简单地等同起来。我们这样说，并不意味着刘勰与后来人们提出的“建安风骨”毫无关系。刘勰较早地把“风骨”运用到文学理论批评上，他对建安诗歌又有许多精辟的见解。这些对后来人们正式提出“建安风骨”，提供了极有启迪价值的思想资料。

二

稍晚于刘勰的钟嵘，在他的《诗品》中，明确地提出了“建安风力”的问题，并且用它评价了一些作家作品。《诗品·总论》说：

降及建安，曹公父子，笃好斯文；平原兄弟，郁为文栋；刘楨、王粲，为其羽翼……尔后陵迟衰微，迄于有晋。太康中，三张、二陆、两潘、一左，勃尔复兴，踵武前王，风流未沫，亦文章之中兴也。永嘉时，贵黄、老，稍尚虚谈，于时篇什，理过其辞，淡乎寡味。爰及江表，微波尚传。孙绰、许询、桓、庾诸

公，诗皆平典似《道德论》，建安风力尽矣。先是郭景纯用俊上之才，变创其体；刘越石仗清刚之气，赞成厥美。然彼众我寡，未能动俗。逮义熙中，谢益寿斐然继作。元嘉中，有谢灵运，才高词盛，富艳难踪，固已含跨刘、郭，凌轹潘、左。

上面这段引文，有三点值得注意：第一，钟嵘提出“建安风力”是针对着两晋“理过其辞，淡乎寡味”的玄言诗的。第二，钟嵘认为，建安以后的正始时期，文学“陵迟衰微”，谈不到保持“建安风力”。第三，除了玄言诗以外，钟嵘认为，晋宋以来的不少诗人如三张、二陆、两潘、一左、郭璞、刘琨、谢灵运等，都程度不同地继承了“建安风力”。从上述三点来看，钟嵘提出的“建安风力”，不同于刘勰所说的“风骨”以及他对建安诗歌的评价，而是有他自己的含义。含义是什么？为了解决这个问题，我们有必要首先对钟嵘所说的“风力”稍加分析。

《诗品》全书用“风力”二字，除上面说的“建安风力”以外，还有两个地方：一是讲五言诗写作时，提出要“干之以风力，润之以丹采”（《诗品·总论》）；二是评陶潜诗说：“又协左思风力”（《诗品》卷中）。钟嵘把“风力”与“丹采”相提并举，“丹采”指的是文辞方面，“风力”指的当是文辞之外的内容。具体地说，“风力”的含义和“气”的含义比较接近。这从《诗品》中用“气”的情况，可以得到证明。《诗品》中用“气”的例子较多，如：

评曹植：“骨气奇高，辞采华茂。”

评刘桢：“仗气爱奇，动多振绝。真骨凌霜，高风跨俗。但气过其文，凋润恨少。”

评陆机：“气少于公干，文劣于仲宣。”（以上均见《诗品》卷上）

评郭泰等五人：“文虽不多，气调警拔。”（《诗品》卷中）

上面四例中的“辞采”、“文”和“凋润”等，明显是属于文辞方面，即钟嵘所注重的“丹采”。而“骨气”、“气”和“气调”，则明显是属于内容方面，即钟嵘所强调的“风力”。据此可以知道，钟嵘所说的“风力”和“气”是字异义同，“风力”就是“气”。

关于“风力”和“气”的具体含义，钟嵘并没有作明确的说明。我们只能根据他用“风力”和“气”的具体情况作一些探索。钟嵘说陶潜“协左思风力”，而左思“其源出于公干”（《诗品》卷上），公干的重要特点是“仗气爱奇”。看来在钟嵘的心目中，陶潜、左思和刘桢一样，都是“仗气爱奇”的，只是程度不同而已。他肯定其他作家用到“气”时，除了与“爱奇”相联系以外，还常常用“奇高”、“警拔”、“清拔”（如卷上说刘琨“自有清拔之气”）之类的词。这类词的使用，表明钟嵘所说的“风力”和“气”是多义的，至少含有思想内容具有独创性和思想内容能够表现得挺拔有力等意思。钟嵘用“奇高”、“爱奇”之类的词同“气”相联系赞美的作家作品，在钟嵘看来，都有独创性的特点，如说曹植“骨气奇高”之后，又说他“粲溢今古，卓尔不群”；说刘桢“仗气爱奇”之后，又说他“真骨凌霜，高风跨俗”（以上均见《诗品》卷上）。所谓“粲溢今古”、“高风跨俗”，指的主要是不同凡俗的创造性。钟嵘在重视独创性的同时，还特别强调思想内容能够表现得挺拔有力。他肯定曹植的“骨气奇高”、刘桢的“动多振绝”、刘琨的“自有清拔之气”和虞羲诗的“奇句清拔”（《诗品》卷下）等，都说明了这一点。

总括以上钟嵘关于“建安风力”的论述，我们大致可以看到，他所说的“建安风力”，主要是指建安诗歌在内容上的独创性和挺拔有力的表现。钟嵘之所以赞许“建安风力”，是想通过总结建安诗歌的优良传统，来荡涤永嘉以来的玄言诗风。

三

钟嵘之后，陈子昂在《与东方左史虬修竹篇序》一文中提出了“汉魏风骨”：

东方公足下：文章道弊五百年矣。汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝。每以永叹，思古人常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。一昨于解三处见明公《咏孤桐篇》，骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声。遂用洗心饰视，发挥幽郁。不图正始之音，复睹于兹，可使建安作者相视而笑。解君云：“张茂先、何敬祖，东方生与其比肩。”仆亦以为知言也。

陈子昂所谓“汉魏风骨”的“汉”，指的是东汉末年的建安时期，这从下文“可使建安作者相视而笑”一句，可以得到印证。他所谓的“魏”，指的当是从魏国建立到魏国后期，包括正始年间，下文“不图正始之音，复睹于兹”两句，就说明了这一点。从时间上来看，陈子昂所谓的“汉魏风骨”不同于钟嵘所说的“建安风力”。钟嵘认为，建安以后，“迄于有晋”（包括正始年间）的文学，“陵迟衰微”，没有“建安风力”。而陈子昂则明确地把正始文学也包括在“汉魏风骨”的范围之内。仅就这一点，我们也不能简单地把钟嵘所说的“建安风力”和陈子昂所说的“汉魏风骨”等同起来。

陈子昂所说的“汉魏风骨”的具体内容，他自己没有作直接说明。不过我们从他对东方虬《咏孤桐篇》的褒赞，可以有一个大致的了解。陈子昂认为《咏孤桐篇》“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”，再现了“正始之音”，“可使建安作者相视而笑”。据此可知，“骨气端翔”等四句，不仅指的是《咏孤桐篇》的特点，而且也

是“汉魏风骨”的主要内含。陈子昂所谓的“骨气”，就是“风骨”。但他所说的“风骨”和刘勰所说的“风骨”含义不同。刘勰尽管也讲“风骨”二者之间的联系，但他是把“风骨”作为两个概念，而陈子昂则是把“风骨”作为一个概念。陈子昂讲“汉魏风骨”，主要是强调“骨气端翔”。所谓“端”，主要指语言端直精练，所谓“翔”，主要指有凌空翱翔的气势和力量。诗歌创作如果能够做到“骨气端翔”，自然就会产生“音情顿挫，光英朗练”的艺术效果。看来，陈子昂讲“汉魏风骨”，基本上是从诗歌的表现方面来考虑的。具体地说，指的是建安诗歌和正始文学端直精练、刚健有力的语言和风格。而这种语言和风格，同晋宋以后占主要地位的“采丽竞繁”、柔弱淫靡的语言和风格是大不相同的，所以陈子昂慨叹：“汉魏风骨，晋宋莫传。”

陈子昂生活在初唐时期，当时社会历史虽然进入了新的朝代，但是整个文坛仍旧弥漫着六朝和隋代浮靡的文风。为了变革浮靡文风，他高唱“汉魏风骨”。其目的就是想从文学理论上，为唐代文学的发展，指明一条正确的道路；是要当时的文人继承和发扬建安文学和正始文学的优良传统，在文学创作的语言和风格上，要端直精练、刚健有力。

四

继陈子昂之后，李白在《古风》其一中说：

大雅久不作，吾衰竟谁陈……自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真。

又在《宣城谢朓楼饯别校书叔云》一诗中说：

蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。

李白一方面满怀激情地赞美“建安骨”，另一方面又用鄙薄的语调说：“自从建安来，绮丽不足珍。”这种矛盾的现象，说明李白对建安诗歌既有肯定，也有批评，也说明他讲的“建安骨”有其特定的含义。

在我国古代诗歌史上，建安时期是由质到文的转变时期，不少作家开始注重辞采。这一点影响了两晋南北朝的诗歌。两晋南北朝时期，许多诗人轻忽内容，一味地追求绮丽浮靡。对这种倾向，李白总是持否定态度的。本来建安诗歌的注重辞采，和后来的追求绮丽浮靡有很大的不同，而李白不加分析，一概加以否定，看法显然是片面的。但从这里可以看到，李白讲“建安骨”是完全排斥建安诗歌注重辞采这一特点的。

李白虽然否定建安诗歌注重辞采这一特点，却十分推崇“建安骨”，同时还认为谢朓的诗有“建安骨”，认为谢朓的诗和建安诗“俱怀逸兴壮思飞”。由此可知，李白讲“建安骨”，主要指的是建安诗歌有“逸兴壮思飞”这样的特点。所谓“逸兴”，主要指才逸气高、兴会属辞；所谓“壮思”，主要指思想感情豪壮雄健。“逸兴壮思”，刚健有力，所以能飞上“青天”。“逸兴壮思”，是自由抒写，挥洒自如，所以不受传统的束缚。“逸兴壮思”，是兴来笔到，不矫揉，不做作，所以“清真”而自然。建安诗人思想活跃，“磊落以使才，慷慨以任气”，留下了不少才调逸迈、刚健有力的优秀篇章。李白讲“建安骨”，着重强调“逸兴壮思飞”，应当说，反映了建安诗歌的一个重要特点。

同陈子昂一样，李白高唱“建安骨”，也是为了针砭当时文坛的弊病。初唐文坛的浮艳淫靡文风，经过陈子昂的努力革新，虽然已经

发生了较大的变化，但是并没有完全销声匿迹。到李白所处的盛唐时期，梁陈遗风依然存在。李白称许“建安骨”，就是为了继续推进诗歌的革新，廓清南朝，特别是梁、陈以来浮艳淫靡的文风。

五

唐代之后，宋人严羽在《沧浪诗话·诗评》中正式提出了“建安风骨”：

黄初之后，惟阮籍《咏怀》之作，极为高古，有建安风骨。晋人舍陶渊明、阮嗣宗外，惟左太冲高出一时，陆士衡独在诸公之下。

严羽在《沧浪诗话》一书中，直接提到“建安风骨”的，只有上述一处。从上面这段话来看，严羽对“建安风骨”是相当推许的。但“建安风骨”的具体内容是什么，严羽却没有明确说明。我们只能联系严羽对诗歌的要求和他对建安诗歌的评价作一些探讨。

严羽论诗，讲诗法。《诗辨》说：“诗之法有五：曰体制，曰格力，曰气象，曰兴趣，曰音节。”同时严羽论诗还重诗品。《诗辨》又说：“诗之品有九：曰高，曰古，曰深，曰远，曰长，曰雄浑，曰飘逸，曰悲壮，曰凄婉。”他讲“建安风骨”，大致也离不开诗法和诗品这两方面。从诗法方面来说，他主要是着眼于“气象”。从诗品方面来说，重点又在“高古”。《沧浪诗话》论建安诗，涉及“气象”的较多，如：

汉、魏古诗，气象混沌，难以句摘。建安之作，全在气象，不可寻枝摘叶。虽谢康乐拟邨中诸子之诗，亦气象不类。（以上均见《诗评》）

严羽所说的“气象”，指的是诗歌的风貌。在严羽看来，建安诗歌表现出来的风貌是浑然一体的。这种浑然一体是质朴而自然的，章与章之间、句与句之间来去无端，水乳交融，因此整体浑沦，“难以句摘”。

严羽讲诗品，十分推崇“高古”。他把“高”、“古”分别列为第一品和第二品。他肯定阮籍的《咏怀》诗，并且认为它有“建安风骨”，是因为它“极为高古”。足见严羽是把“高古”作为“建安风骨”的主要内容的。严羽在《沧浪诗话》中，有时“高古”连用，有时分而用之。前者除了见于上面对阮籍《咏怀》诗的评价外，还有一例：“韩退之《琴操》极高古”（《诗评》）；后者如上所述，把“高”、“古”分别作为两品。这表明，严羽所说的“高”、“古”这两个概念，既有密切的联系，又有细微的区别。就区别来说，所谓“高”，指的是有些诗歌高迈有力；所谓“古”，指的是有些诗歌古朴浑厚。就联系来说，不管是高迈有力，还是古朴浑厚，都表现出“本色”的特点。所以严羽在肯定韩愈《琴操》一诗“极高古”以后，接着又说：“正是本色。”陶明濬《诗说杂记》卷七说：“本色者，所以保全天趣者也。故夷光之姿，必不肯污以脂粉；蓝田之玉，又何须饰以丹漆？此本色之所以可贵也。”看来从严羽讲诗品方面来理解“建安风骨”，主要指的是建安诗歌高壮古朴、浑然无迹，具有自然天成的特点。这同他从诗法方面来讲“建安风骨”，强调建安诗歌“气象混沌”大体是一致的。

严羽推许“建安风骨”，同钟嵘、陈子昂和李白一样，也有一定的目的。他的主要目的，是想借“建安风骨”这面旗子来批评江西诗派。江西诗派在理论上和创作上存在的问题，尽管受到了不少人的批评，但在严羽生活的时期仍有影响。正是从这一点出发，他十分推许“建安风骨”，强调建安文学“气象混沌”、既“高”又“古”的艺术特点。对此，我们应当结合严羽所处的时代，给予应有的肯定。

六

通过上面的简单分析，可以看到，古代所说的“建安风力”、“汉魏风骨”和“建安骨”等概念，虽然用语有所不同，但都是“建安风骨”的意思。同时还可以看到，古代文人使用“建安风骨”这一概念时，有共同的方面，也有不同的方面。

就共同的方面来说，大致有以下几点：

首先，古代所说的“建安风骨”，都不是对建安诗歌的全面评价，只是对建安诗歌某些特点的概括。而对某些特点的概括，又多是侧重在艺术表现方面，强调的是建安诗歌明朗刚健、古朴自然的艺术表现力。至于建安诗歌对当时社会现实的真实描绘，建安文人抒发的消除动乱、恢复封建治世的理想和抱负等特点，则基本上没有涉及。

第二，古代的文人都是把“建安风骨”作为优秀的文学传统来肯定的，都想在他们当时所处的文坛上，树起“建安风骨”这面旗子。他们这样做，并不是发思古之幽情，而是想借倡导“建安风骨”来针砭当时文坛上的一些弊病。

第三，从理论形态上来看，古代文人提出的“建安风骨”及其论述，多是在讲其他问题时涉及的，是零星的、片断的，没有集中的论述，没有具体的、必要的解释，有时虽有一些解释，但也缺乏明确性、系统性，更谈不到严密的逻辑论证。这种理论形态，好处是形式多样，比较自由，比较形象。缺点是使人们不容易确切地把握它的具体内容。这也是千百年来解释“建安风骨”，说法繁多、难以定论的一个重要原因。

就不同的方面来说，由于提倡“建安风骨”的文人所处的时代不同，由于他们的审美理想和审美趣味不同，因此，尽管他们用的概念是相同或近似的，但概念的具体内含存在着明显的差异。如钟嵘和陈

子昂用“建安风力”和“汉魏风骨”作标准评价过正始文学和晋宋以后的文学，评价的对象相同，但得出的结论不一样。这种情况提醒我们；对古人所说的“建安风骨”，我们在注意分析它的大致相同的内涵的同时，还要留心体察各自不同的特殊的内涵。只有这样，才能对古人所说的“建安风骨”做出比较确切的分析，才能还“建安风骨”以本来的面貌。

站在今天科学发展的高度，具体分析“建安风骨”这一概念的提出，分析它的内涵及其在不同时期的衍变，从而吸收其合理的因素，这对于我们正确地评价建安文学和了解我国古代文学理论的发展，都有重要的意义。从这个角度来考虑，对“建安风骨”这一问题继续进行探讨还是必要的。但是，随着历史的发展，今天我们已经有了马克思主义文艺理论，已经有了高度发展的辩证思维。人们在进行辩证思维时，十分重视范畴概念的科学性和明确性。在这种情况下，我们应当用马克思主义文艺理论去研究分析建安诗歌，应当吸收古人用“建安风骨”评价建安诗歌所得到的有益的东西，而不应当像过去那样简单地沿用含义本来就不统一，而且也无法统一的“建安风骨”这一概念来评价建安诗歌，更不应该像有些论者那样继续给“建安风骨”增加这样或那样的含义，那就会混淆古今的界限，就会把问题搞得越来越复杂，而且也很难解决。这就是本文最后的粗浅结论。

(原载《文史哲》1986年第3期)

如何理解《文选》编选的标准

殷孟伦

近来就《文选》一书作为讨论对象或加以概括叙述的论著，闻见所及，已有数起。但对如何理解《文选》编选的标准的问题，还言之不详。本文试图对这一问题的解答提出自己的看法，下面分三个部分来说明，谨以就正方家。

一、《文选》一书的文体分类和入选的作家及作品

先谈文体的分类。“文章各体，至东汉而大备，汉魏之际，文家承其体式，故辨别文体，其说不淆。”这是近人刘师培在其所编著的《中国中古文学史》里所说的^①。我用根据汉魏以来的可能见到的资料来进行考察，可以证明这一说法的正确，同时也可证明这一说比章学诚《文史通义·诗教上》所说“今即《文选》诸体以征战国文体之赅备”的话，是较为合乎历史发展的看法。我在下面所引用的资料，其中有些是就着文体全面来论述的，有些是偶尔涉及数体或专就一体来论述的，有的则是某些作家曾经写过某些文体的记载，但这些

^① 语见1958年，人民文学出版社本，第20页。

或通言文体，或专论数体或一体的资料，总可以供我们作为考察当时文体的可靠依据。远在挚虞的《文章流别论》、李充的《翰林论》以前，据有关文章某些体制的记载，早就有所区分，并有所辨析，如班固的《艺文志》，已有“诗赋”一略；蔡邕的集里有《铭论》；曹丕的《典论·论文》已提出“奏议宜雅、书论宜理、铭诔尚实、诗赋欲丽”的四科不同；陈寿的《三国志》在《王粲传》里也有“著诗、赋、论、议垂六十篇”之说；陆机的《文赋》也说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而悽怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而譎诳”，他更明白地指出了十种不同的文体；再从范晔的《后汉书》来看，这部著作虽然成于刘宋时代，但作者所依据的诸家《后汉书》，则是较为早出的子资料，从而范书叙述所涉及文体的地方，都可以认为是魏晋以来的记载，如桓谭、班固、服虔、冯衍、胡广、崔骃、张衡、马融、蔡邕、杜笃、夏恭、傅毅、黄香、李尤、李胜、苏顺、曹众、曹朔、刘珍、葛龚、王逸、崔琦、边韶、张升、赵壹、卢植、贾逵、延笃、皇甫规、孔融等人的传里都说到所著有各体文章。^①至于提出某一文体的写作应该怎样，上面已经提到的曹丕的《典论·论文》曾有涉及外，他的《答卞兰教》^②和曹植的《上下太后诔表》^③也有其说。在桓范的《世要论》里更说：“世俗之人，不解作体，而务汎溢之言，不存有益之义。”^④这更说明文章体类到了魏晋时期，虽然显有区分，而且各体文章又是各有“作体”的，这在当时更要算是进一步探讨文体的例证了。陆机《文赋》所论到的，以及李充的

① 以上诸人所著各体文章记载，并见范晔《后汉书》各本传，不具引。

② 见《魏志》卷五《后妃传》的《卞后传》注引《魏略》。

③ 见《艺文类聚》十五，严可均《全三国文》卷五。

④ 见《群书治要》、《全三国文》卷三七。

《翰林论》和挚虞的《文章流别论》等著作的出现，都成为《文选》文体分类的先验。因此，要考察《文选》的分类，不能不追溯到在它以前的，上自汉魏、下迄齐梁的具体情况。文体分类，从有文章以来就已存在。谈文章不能不谈文体，谈文体就不能不谈“作体”，这是有一段必然的发展过程的。今天我们所见到的《文章流别论》和《翰林论》，可惜只是一些佚文，否则一定还可以窥见两书的分类全貌^①，更好地和《文心雕龙》、《文选》作一比较，以见其渊源所自和所受影响。后人谈到文体，往往忘记了《文心雕龙》的文体划分，也忘记了挚、李两家的著作，直把《文选》作为文体分类的开始，这是不符合历史实际的。有人评论《文选》文体分类的不当，单从《文选》本书来说，这也是不完全正确的。必须知道《文选》文体的区分，有其历史因素，它是有所继承，因此，我们不能不承认它是在《翰林论》和《文章流别论》诸书的基础上而有所增损的产物，但因文献不足，也就难于详考了。

从《文选》的文体分类，可以看出它是有所继承，同时也是近有所取的事实。从萧统的《文选序》里我们也可看出他对文体发展有自己的独立见解。他所提出的“随时改变”和“娱耳悦目”作为文体发展的原因，也就为我们勾画出这一段时间以前的文体发展的概况，这对我们理解古代文章体式的发展很有帮助，因而我们不能仅仅由于看到某些片断，便作出一些不正确的结论，而不从发展观点与文章效果来看问题。根据萧统的分类，我们可以说，文体发展到六朝已经较为完备了，在运用上也较为严格，他所做的区分的工作，实在起了“别裁伪体，妙简雅裁”的作用。

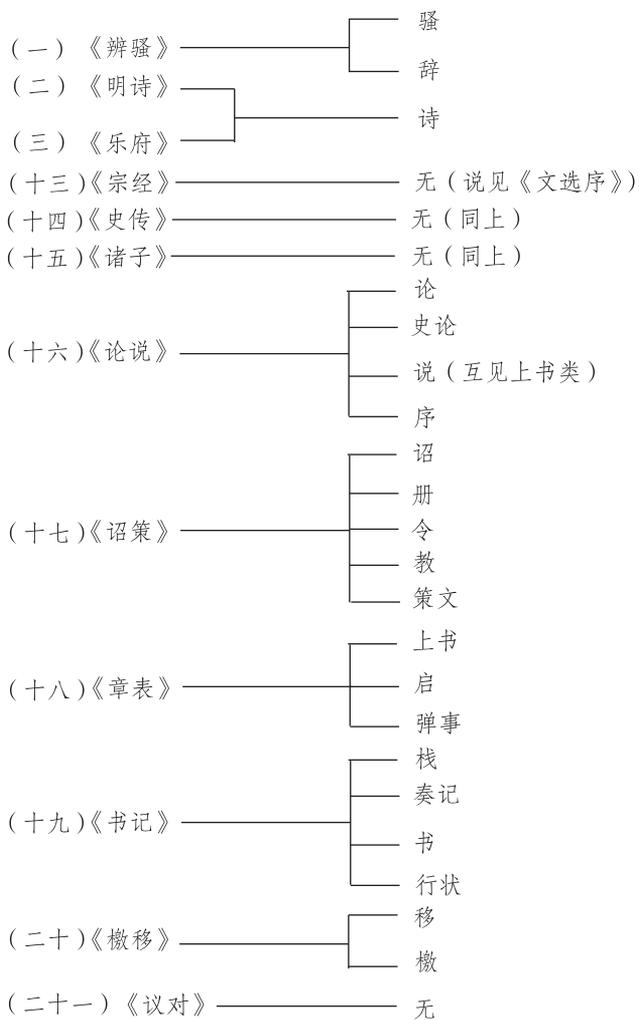
① 从现存的《翰林论》看，文体的名称只有赋、诗、书、议、赞、表、论、奏、议、符命、檄等，《文章流别论》也只有诗、颂、赋、七、箴、铭、诔、哀辞、哀策、设论、碑各体。

我上面说,《文选》在文体的分类上是近有所取,这可以用刘勰的《文心雕龙》来和《文选》的分体作一比较。以《文选》所分的三十八类同《文心雕龙》所分的对照,很可以看出两书的一致性:

《文心雕龙》的篇目《文选》的分类类目:



以上文之属



以上文之属

从上面的这一简单对比来看，两书所具共同之处，确实非常明显，由于《文选》没有选录经史诸子的文章，才于大同之中有其不同；另外的一个主要不同处，则是《文心雕龙》重在理论的阐发和某一文体源流的叙述，《文选》重在作家和作品的取舍，在理论和文体源流方面，仅仅在《文选序》里说明自己的主张。

再谈《文选》选录的作家和作品。从文献考察，《文选》以前的著作，如李充的《翰林论》，从佚文中只能见到曾经指出过的作家和作品，如“孔文举之书”、“陆士衡之书”、“嵇康之论”、“司马相如《谕巴蜀父老》”等，但从《文心雕龙》看，其特别标举的作家和作品（说详下），不在少数，这就大大为《文选》选录提供了有利线索，因此，《文选》对作家和作品的选录，显得主编者有突出于当时的卓越见解：第一，从周秦以来，下迄齐梁（断自梁普通七年以前），在著作众多的情况下，主编者是作了一次比较有意义的总结工作，既反映出当时的文学风尚，也反映出主编者的独有主张；第二，所选作家，除无名氏而外，共选一百二十九家，但却都是各个时代有代表性的人物；第三，所选作品约七百余篇，属于文者十五类，入选篇数占全书数约五分之三强；属于笔者二十三类，入选篇数占全书数约五分之二弱，而这些作品都可称为“先士茂制，讽高厉赏”的；第四，入选作品也大都经过作家的论定和当时社会文学之士的公认，不是主编者随心所欲，任意取舍，而是依照有重点、有代表性的原则来选录的，例如屈原、宋玉、司马相如、司马迁、扬雄、班固、张衡、曹操父子、刘桢、王粲、陆机、潘岳以至任昉、沈约等，这些作家在文学史的地位已经为大家所承认和肯定，这从《典论·论文》以来诸家的评论，即可考见。同时，也见得主编者对作家和作品的取舍不是没有一点根据的。为了明确了解这一问题，不妨参看下表：

时代	人数	入选作品数	入选作品较多的作家和入选作品数目
周	4	23	屈原 10 宋玉 11
秦	4	1	
	?	22	(古辞)
汉	18	54	枚乘 10 司马相如 7 扬雄 6
后汉	21	65	班固 10 张衡 9
魏	12	87	曹丕 9 王粲 14 刘桢 10 曹植 32 阮籍 19 嵇康 6
蜀	1	1	
吴	1	1	
晋	45	250	陆机 113 潘岳 22 左思 14 陶潜 9
宋	11	78	谢灵运 41 颜延之 27 鲍照 20
齐	5	39	谢朓 22
梁	10	87	任昉 21 江淹 35 沈约 17

二、《文选》所选录的作家、作品和《文心雕龙》的关系

《文心雕龙》的作者刘勰，曾经做过萧统的东宫通事舍人，据《梁书·刘勰传》说：“昭明太子（即萧统）好文学，深爱接之。”这证明刘勰和萧统是有密切的关系的。再从《梁书·昭明太子传》来看，其中曾说：“引纳才学之士，爱商无倦，恒自讨论篇籍，或与学士商榷古今，闲则继以文章著述，率以为常。于时东宫有书几三万卷，名才并集，文学之盛，晋、宋以来，未之有也。”可见刘勰也在“才学之士”之列。萧统从两岁立为皇太子起，达三十年之久（从梁天监元年到中大通三年，即502年到531年），刘勰兼东宫通事舍人是在天监十六年（517年），适当萧统17岁，他既然对刘勰是“深爱接之”，不能说他没有听到过刘勰的文学主张、没有读到过刘勰的《文心雕龙》这一名著，因而也不能说他没受到过刘勰的影响。近人曾经

考证参与编选《文选》的人物，可能有刘孝绰、王筠、殷芸、到洽等人^①，而刘勰是否参与，史无明文^②，在这里姑且不论，但萧统受到了刘勰的巨大影响，确可断言。这可从《文心雕龙》和《文选》两书里去寻求内证。从文学思想说，自然，因《文选》只有短短一序说明萧统自己的主张，不如《文心雕龙》所言之详，而且《文选》全书三十卷，全是作品，没有其他证明，如果单从作品去找，也很难概括出它和《文心雕龙》的关系究竟是怎样。但是如果从文体各类，或作家、作品的选录来找，这的确是有凭有据的。上文既把两部书各体的分类作了比较，说明两书的关系的密切，在这里再就两书中共同涉及的作家、作品作一番考察。

第一，《文选》所选录的作家，上起周秦，下迄魏晋，约一百人，不见于《文心雕龙》的只五分之一，其余五分之四，完全都有，这不是偶然相合，而且有些作家出现在《文心雕龙》一书中的，并不止于一次两次，如屈原、宋玉、贾谊、枚乘、司马相如、扬雄、班固、张衡、曹丕、曹植、刘桢、王粲、阮籍、嵇康、陆机、潘岳、左思等都是。《文选》里选录他们的作品也比较多，可见当时对这些作家早已经有了一定的评价，所以刘勰不止一次地提到他们，《文选》也就多选录他们的作品。

第二，《文选》选录的作品，在《文心雕龙》里明白指出篇名的，不下百余篇，这也说明《文选》采取刘勰的意见是很多的^③。如在《辨骚》、《书诗》、《诠赋》、《颂赞》、《铭箴》、《诔碑》、《哀吊》、《杂

① 何融：《文选编撰时期及编者考略》，1949年，《国文月刊》第78期。

② 一般推算刘勰死在大约公元520年左右，可能与萧统接触有三四年，但不见史籍记载。

③ 现存《翰林论》所述及的作家作品见于《文选》的有木华之赋，应场之诗，孔融之书，潘岳之赋，诸葛亮、羊祜之表，嵇康之论，扬雄之符命，司马相如之檄，如是而已。

文》、《谐隐》、《论说》、《诏策》、《檄移》、《封禅》、《章表》、《书记》、《神思》、《通变》、《丽辞》、《比兴》、《夸饰》、《事类》、《指瑕》、《时序》、《物色》、《才略》、《知音》、《序志》等篇里都可见到，除此而外，未举篇名，但标作者的，如《诠赋》、《明诗》、《杂文》、《论说》、《诏策》、《书记》、《丽辞》、《比兴》、《才略》各篇也都有，可以复检原书，这里不一一举出。

第三，由于文章组织形式的限制，其势不能逐一罗列出作品篇名，在《文心雕龙》里各篇，也往往有之。如《诠赋》说：“夫京殿、苑猎、述行、序志，并体国经野，义尚光大。”这里只概举其要，未曾详列。不仅是篇名，也还包括其中所分的小项。如说“至于草区禽族，庶品杂类，则触兴致情，因变适会”。所包括的篇章和区分项目更多了。因此，《文选》的赋类分为京都、郊祀、耕藉、畋猎、祀行、游览、宫殿、江海、物色、岛兽、志、哀伤、论文、音乐、情等十五目，可以说是本于《文心雕龙》而更加以扩充的。《明诗》一篇的叙述，也是采取概括方式，因为作品多，又受到文体限制，自然也难于一一详列，如对建安时代诗风所作的叙述，也仅是说：“暨建安之初，五言腾踊……并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴……”而在《文选》里就根据这样的叙述，扩而充之，具体为“公兼”等目的诗作，合上乐府各目，条分缕析，使得诗的名目就增多至二十二目，这样的分法，也可以说在《明诗》里已经勾画出一个大致的轮廓来。

第四，在《文心雕龙》里曾经标举出的作家而在《文选》里不曾入选的，大都以先秦为多，这是别无其他原因，是主编《文选》者遵守他所定的详近略古的原则；而在同一时代的作家，《文心雕龙》标举得多，而《文选》入选的少，这当是衡量其人的作品，依照他所定的“沉思翰藻”的这一原则来作取舍，即是一人之作，取此而不取

彼，也可以说本此原则而行。因此，《文心雕龙》所标举的作家多，而《文选》从减，或许因为《文选》是作为诵习的读物，取其精而约，而不取其博而泛，如一类中仅有一二作家或一二篇目，其缘故当在于此。

第五，《文选》所选作家和作品有多于《文心雕龙》的，大抵以晃于两晋及宋、齐、梁这段时期为多，揆其原因，当不外两种情况：一是刘书成于齐代，而入选作家当然不能下及于梁，即同在齐代，准以《文选》不录生存之例，入选者自然会有所限制，如谢朓的作品也就不见于刘书；一是诗作方面，《文选》选录的作家，往往同于钟嵘《诗品》所录，这也见得《文选》的取舍似又比刘书扩大一些。又如刘书并未提及陶潜，钟嵘《诗品》也仅列之中品，而萧统则为渊明集作序，所谓“文章不群，辞采精拔，跌宕昭彰，独超众类，抑扬爽朗，莫之与京。横素波而傍流，干青云而直上。语时事则指而可想，论怀抱旷而且真。加以贞志不休，安道苦节，不以躬耕为耻，不以无财为病，自非大贤笃志，与道污隆，孰能如此乎？”^①备极推崇之至，在《文选》里也选录了他的诗和《归去来兮辞》，不知刘书何以把这位大诗人遗漏了。

由上所述，《文选》所受于《文心雕龙》的影响的巨大，无论从文体分类或作家、作品的选录方面，都有确凿事实可为证明，惟其如此，我的看法，这两部书有密切不可分割的关系：一个是属于理论和叙述部分，一个是属于作品的选集部分。虽然这两部分还不能做到处处密合，但其内部的联系非常紧密，否则不会有极大程度的一致。

① 《陶渊明集序》。

三、我对《文选》编选标准的理解

上面的两个问题明白了，进而可以谈一谈《文选》编选的标准问题。提出这一问题来讨论，对理解主编者萧统的文学思想有很大关系。但是要搞明白这一问题，我认为首先必须明确《文选》的“文”和《文选序》“事出于沉思，义归乎翰藻”两句应作如何解释，否则，会把萧统的意图歪曲，既不能说明萧统的文学思想，也不能对《文选》作出正确的评价。下面即就这两项作出辨析。

《文选》的“文”应作如何解释？我见到过的讨论文章，大都没有提到。这是带有关键性而急待解决的问题，不容忽视。当然也有人认为汉魏以来的文学的概念作了如何发展的说明，但我认为萧统之所谓“文”和刘勰之所谓“文”同样是广义的，并不像现代人所说的文学概念那样，因而不能用现代人的术语来作等值替换。我们认为这应当从它以前使用的情况来找根据，那至少就得从李充《翰林论》和挚虞《文章流别论》里所使用的话语来看。这两书现在只存有佚文，不能窥见其全貌，但只从佚文看，也很可以看出萧、刘两家所用的“文”仍然不出魏晋以来所使用的范畴。请看下面的一些话：

或问曰：如何斯可谓之文？答曰：孔文举之书，陆士衡之议，可谓成文矣。

潘安仁之为文也，犹翔禽之羽毛，衣被之绡縠。

表宜以远大为本，不以华藻为先。若曹子建之表，可谓成文矣。诸葛亮之表刘主，裴公之辞侍中，羊公之让开府，可谓德音矣。

研求名理，而论难生焉。论贵于允理，不求支离。若嵇康之论，成文矣。

盟檄发于师旅，相如《论蜀父老》，可谓德音矣。（以上俱见

《翰林论》)

照李充书所选文章，已可看出他是以“沉思”“翰藻”为主，所以对潘岳、陆机推崇异常，而且把他自己作的书也叫做《翰林论》，所标举的也不仅是选录的篇目，同时还标举了他选录的宗旨，他所分的文体，如佚文所载的，《文选》里都有。《文章流别论》所叙的文章各体，从佚文看，也可知道其源流怎样，而它所分的各体，如佚文所载的，《文选》里也都有。它选录文章的主要宗旨也大体为《文选》所接受。由此可见，《文选》在编选时和《翰林论》、《文章流别论》是有直接的关系的。那么，《翰林论》里所说的“成文”、“文”、“德晋”的意念和萧统的“文”没有多大差别，可以说萧统之所谓“文”，与李、挚两家相近，而与现代相远，是指包括范围较为广泛的书面语的文章，这才能和他所选录的原书相合，并非他选了一些精当的文学作品之外，又选些不是文学的作品。要是这样，他的选录主旨就会不很鲜明，而且也不是萧统在《文选序》里所要表达的原意。因此，我们认为《文选》的“文”，是属于广义的，并不完全含有现代人所说的文学作品的概念。

照这样说，《文选序》所说不选录经、子、史的文章，又该作如何解释？我们说，《文选》不选录经、子、史的文章，并不等于说萧统认为它们不是“文”；而他之所以不加选录，其原因是：

一、被奉为经典的不能选。可以说萧统认为那些经典之为“文”乃是天经地义之事，因为那些经典是“孝敬之准式，人伦之师友，岂可重以芟夷，加之剪截？”也就是说，凡是作为一个士大夫的就应该读，不是选不选的问题。封建社会里，这些经典是必读的“教科书”，一般士大夫是从小就得诵读的。如萧统本人在五岁时就是“遍读五经”的。

二、所述太专太深者不宜选。老庄之书，是魏晋以来玄学的经

典，照阮籍等人的著作和《世说新语》所载，这不是一般人所能懂得的；管孟之书，我认为并不像老庄之书那样难读，但萧统是把管孟之书之难读和老庄之论之难读归在一类。萧统说这些书“盖以立意为宗，不以能文为本”，并说这些书不是“文”，只是说这些说理的书不宜选入。这些说理的书，可以说相当于今日读的某些哲学书之类。再说读这一类书，当求其立意，不能专求其文，并非是说其文不佳。如果全选，不是这个选本所能容纳，如果加以割裂，会使有完整理论的书变得破碎不堪，如明人以高头讲章的办法来读它，反而误人不少。

三、太多而繁博的记言之文不胜其选。这是指《战国策》诸书而言，不管是“贤人之美辞，忠臣的抗直”，也不管是“谋夫之话，辩士之端”，萧统都以“概见填籍，旁出子史，凡斯之流，又亦繁博”作为理由而不予选录。其实像《战国策》这类的文章，一般是对统治阶级不利的，在萧统的立场，也就很难让大家向这些书里的记言之文去学习，就只好以“繁博”作为理由把它们划开不选了。

四、纯粹记事的传记也不选。记事之史，系年之书，从两汉以下迄于齐梁，见于《隋书·经籍志》所记载的著作，数量不小，同时许多文学家就是史学家，如司马迁、班固、李尤、张衡、蔡邕、王粲、阮籍、嵇康、干宝、张华、陆机、挚虞、袁宏、范曄、谢灵运、孔稚圭、沈约、任昉等人皆是。又萧统的父亲萧衍原来也是一个文学家兼史学家，曾经修过《通史》四百八十卷^①。再说当时的社会风气，也还习惯分“玄、儒、文、史”四种，甚至一个文士还以“跌宕文史”或者“既文既博，亦玄亦史”来提高自己的身价，这不能说萧统不重视史书。事实上，《文选》里选录的文章，载在史书上的，不下一百二十几篇，可见他并不是不选录史书，不过所选录的不是传记，而大

^① 见《隋书·经籍志》所载。

多数是为封建统治服务的所谓“经国之文”而已。

五、文集增多，取舍从严。自魏晋以来，文集增多，就其内容而论，不能全属精美，因此，对文集的文章选录，不能不选择从严，这是由于一则美恶杂陈，必须披沙拣金，一则数量过多，使人不能遍览的缘故。

六、选录了史书里的赞、论、序、述的文章。关于这些部分，《文选》把它们列入“史论”和“史述赞”两类。所选录的有班固以下的文章十三篇。这些部分的选录，萧统是照他所订“事出于沉思，义归乎翰藻”的选录标准来作为取舍，同时也是把这些作为独立的“篇什”来看的。他以这样的标准选录文章，不仅限于这一部分，而是遍及所选录的全部文章。比如像先秦诸子文章式样的“通辨一理”的独立“篇什”的论文，亦在选录之列，如《养生论》之类便是。

综上所述，可见把《文选》的“文”理解得确切，对萧统不选经、子、诸子的原因才会明白，从而才能理解萧统的文学思想是属于哪一种情况。

其次《文选序》这两句应作如何解释，迄今为止，还没求得一致；有些人的意见，也还难于使人信服。下面只举两家有代表性的意见先作介绍。

十几年前，朱自清先生曾为这两句作过专文《事出于沉思义归乎翰藻说》^①，解释和例证是比较详尽的。概括言之：他认为“事”包含古事和成辞两个意思，古事和成辞所含之理，通于古今，所以能够援古证今，“义”便指这种理而言。又说，“事”当作事义事类的事，专指引事引言，并非泛说。“沉思”就是深思。以下即据《文选》史论与史述赞各文引事引言的作为例证以明其说。又说，“事义”只是

^① 现收入《朱自清文集》卷二，开明书店印本。

一个词。但他又说也有事义并见，所指的却是各不相关的东西，如王逸《离骚经后叙》“义多乖异，事不要括”，义是大指之趣，事是稽之旧章，合之经传的，与后世事义相兼的不一样。又说，翰藻，昭明借为辞采、辞藻之意。翰藻当以比类为主。但藻既可兼言事类，昭明在两句里又以事义对举，在诗歌中，一联二句，意见不妨相掩，若说“义归乎翰藻”一语专指比类，也许过分明画，未必是昭明原意。可是如说这一语偏重比类，而合上下两句浑言之，不外“善于用事，善于用比”之意：那就与当时风气及《文选》所收篇什都相合，昭明原意当也不外乎此了。自此一问出，许多人以为萧统的这两句是得到确解。在今天看来，这是个疑问。

去年郭绍虞先生在《文学遗产》上发表《文选的选录标准和它与文心雕龙的关系》一文（1961年11月8日）对这两句，别有新解：

所谓“事出沉思”，近于《金楼子·立言篇》“情灵摇荡”之意；而“义归翰藻”则又是《立言篇》所说“绮縠纷极”之意。

这一解说，本于骆鸿凯^①，自然有不同于朱自清先生之处，但仍感到不能圆通。我认为要明白萧统这两句话，不仅要从个别的词去推敲，而且还得要从全句和两句对比的意思来理解，从《文选》所选录的文章的具体情况来作全面考虑，才能有把握地正确地解决问题。下面是我对这两句的理解：

“事”，指“写作的活动”和“写成的文章”而言，“出”是“产生”，“于”，介词，在这里的作用是表所从，“沉思”，犹如说“精心结构”或“创意”；“义”，指“文章所表达的思想内容”而言，“归”，归终，“乎”，同“于”，介词，这里的作用是

^① 见骆鸿凯所著《文选学》义例第二，中华书局本，第19页。

表所向，“翰藻”，指“确切如实的语言加工”。用现代汉语直译这两句，应该是说：“写作的活动和写成的文章是从精心结构产生出来的；同时，文章的思想内容终于要通过确切如实的语言加工来体现的。”结合两句相互关系说，又可以作进一步的理解，那便是就文章的设言、命意、谋篇来说，必须和所要表达的思想内容紧密结合，因为后者（沉思）是前者（事）所由来；就文章所要表达的思想内容说，又必须和它的确切如实的语言加工紧密结合，因为前者（义）是赖于后者（翰藻）来体现的。

我作这样解释的理由如下：

第一，“事”和“义”是汉以来常用的有关联的两个词，有时连用，有时对用，而以对用的多些。连用则两词相对的意义相应削小，对用则两词相对的意义不容混一。这两个词的对用直到唐代人的著作里还常见。在这里，我认为应该作相对的意义来解释的。

第二，用“所要表达的思想内容”解释这里的“义”，一般无问题。在这里，和“义”相对的“事”，一般却容易把它理解限于“语言形式”方面，但形式不能脱离内容，二者的关系是密合无间，因此理解这里的“事”虽然说它是和“义”作相对的意义来使用，但又是互文见义。照刘勰的语说，“事”指的是“铨裁”，即是“隐括情理，矫揉文采”，“规范本体谓之铨，剪裁浮词铨之裁，裁则无秽不生，铨拥镇昭畅”。照现在的理解，也是指事实本身的衡量，事件的取舍安排和篇章的结构等，而不是只限于某一方面。因为萧统所承用的“事”是一个和“义”相对等的习用词，外延较广，不容以现代文艺学上的某一个词，如“题材”来作等值替换。

第三，萧统说的“文”也不容以现在的“文学”意念来作等值替换（上文已谈到），而《文选》里所选录的文章也不一定全是现代人所说的文学作品，因此，用现代文艺学上的术语，如“艺术构思”之

类来作单一的等值替换，往往不甚适合。例如“沉思”并不是现在所说的“深沉的艺术构思”，因为现在所说的艺术构思，仅限于文学艺术的构思，谁也不会认为现在检查官所提出的公诉书是“深沉的艺术构思”的结果，在《文选》里就有任昉的《奏弹刘整》一文，略和现在的公诉书之类的材料相近，它只是合乎萧统的取舍标准来选录的，可见使用“深沉的艺术构思”这一现代文艺学上的术语去解释萧统的“沉思”，是不很切合的。

第四，《文选》里选录的文章不论有韵无韵，并不完全注意比类，如崔瑗的《座右铭》，萧统是选录的，很难说它有怎样的比类。其他文章也还有这种情况。因此，我们理解这里的“翰藻”一词，不能限于它的狭义，如果那样，那么《文选》一书非归入形式主义不可，那就和原书的篇章实际很不符合，我们不能作那样的理解。须知文章之所以需要修饰加工，是为了确切如实的表达，否则多余的修饰加工，那便成为文章的“骈枝”和“疣赘”了，怎么能说《文选》“所选的多数还是比较精当的”呢？

综上所述，可见《文选序》里的这两句话，理解得确切与否，关系很大，不能不详加辨析以求其是，如果我所理解的近于实际，那么萧统编选《文选》的意图和选录标准就不是上面两位先生那样的说法了。当然对萧统文学思想的理解也会更为清楚。

说到这里，需要对有些说法加以辨明。有人认为萧统订出的这两句取舍标准，是“他根据文笔之分的理论”，有了这一“根据”和“订出”，因而说成“是具体划分文学作品与非文学作品界限的积极尝试”，进而再把《文选》说成“不失为一部能代表当时文学观点的选本”^①。这种解释，我们不能同意。我认为，文笔之分是一回事，《文

^① 详见游国恩等编：《中国文学史大纲》，人民文学出版社本，第91页。

选》所订的选录文章的取舍标准又是一回事，二者不容混为一谈，更没有逻辑上因果的关系。如我在上面所作的解释，把经、史、诸子划开，得不出它们是笔非文的结论，此其一；《文选》和《文心雕龙》的文章分体都包括有文和笔，只简单地看看本文所列的两书文体分类的对照表，即可明白，此其二；清人阮元《书文选序后》所书“昭明所选，名之曰文，盖必文而后选也，非文则不选也。经也，子也，史也，皆不可专名之为文也……”这全是阮元为达到对抗当时的提倡古文的风气而造出的臆见，本来不符合《文选》原书的整个实际，而后人并未细加分析，竟至推波助澜，因而牵扯到现代文学的意念上去，此其三；既然不深切明白文笔之分究竟应该怎样，又不明白萧统的话应作何解，是否能够牵合，也未考虑，因而推论至再，当然不能成立，此其四；萧统的文学思想，基本上同于刘勰，但不一定同于其他文士，因而他所代表的只是当时的一部分人物，或者说在文坛上较有影响的人物，并不是用他的看法就可概括萧梁一代，此其五；如果说萧统所代表的是当时的文学观点，究竟是代表当时进步的呢？或是代表当时落后的呢？这将如何认定，此其六。不管怎样，总之一句话，这是对萧统的话和所选录的文章缺乏全面的考虑。我们认为《文选》里不选录经、史、诸子的文章，不是把它们排斥在文之外，如上文所述，这当然并不包含萧统有划分文学作品与非文学作品界限的积极尝试的意味在内，有人认为萧统想建立一个区分文学作品和非文学作品的标准，那是用后代人或现代人的文学观点来认识萧统，不和萧统的实际符合。从文学观点说，我认为萧统还没有建立现代的全面、深刻而完整的文学观点，因为他还没有脱离旧有群书分类和对“文”的新看法，而他所进行文章选录的目的，主要在于概括当时书面语之大全，以便学习应用，并非想建立一个像现代所讲的文艺学分类的标准，这是非常明显的事实。

因此，我的看法，不能把《文选》完全当成现在的文学选本，而是文章选本。文章含义的范围大于文学，这样，在《文选》选录的文章里才有许多不符合现代文体论的分类原则的文章、应用文和政治、历史的评论文章。照这样辨析，来认识《文选》一书，应该明确它是一部有现代文体论承认的文学作品与非文学作品性质的选本。但是应该说，在萧统看来，我们指的文学作品的文章和不是文学作品的文章，都一律是“文”，否则不会入选。

我这样来认识《文选》，是否会减低它的历史地位呢？不会。因为萧统所定文章选录的标准，在当时是有它的先进意义的。这先进意义的肯定，一则在萧统有重视文质相称的标准，二则在萧统有了完整的选本作为文章具体的标本示范，三则所选录的文章又比较简约精当，大体如此。但萧统所定选录文章标准，即使说在当时诚然有先进意义，但有很大的局限性。因为我们今天看来属于当时的杰出作品，如两汉、南北朝的乐府民歌和一些优秀的文人作品，《文选》里就有很多未选，这是古今情况不同，推其原因，有主观的和客观的两种：主观的是由于萧统的阶级本质所限，他在当时不可能认识到这类作品的价值，因而没有予以极大的重视，选录的不很多，同样，《文心雕龙》也有类似情况，如对民间作品，刘勰也有采取忽视态度的倾向。客观的原因可能是所得材料不多，但这不是主要的理由。总的说来，说《文选》是一部在当时有先进文学观点的存留到现在的文章选本，这是合乎历史的事实的。

（原载《文史哲》1963年第1期）

古典戏剧中浪漫主义初探

冯沅君

一

古典文学中的现实主义与浪漫主义，早在 1956 年就引起文学史工作者的注意而从事探讨了。最近几年，特别是全国文代会第三次会议以后，关于这个问题的讨论更显得普遍而热烈；同时争论的重点大都集中在现实主义与积极浪漫主义的结合上。这是贯彻党的二百方针的具体行动，它对研究祖国文学遗产，无疑地将有重大的推动作用。但对于学术界这个可喜的现象，我感到不满足，那就是在讨论时，大家征引的作品，大体上不外夸父逐日、精卫填海这些神话与《离骚》、《孔雀东南飞》、《木兰诗》、《望江亭》、《水浒》这些诗歌、戏剧、小说；《史记》，由于茅盾同志的称述，也常被提到。当然写论文不应该自炫博学，以堆积资料为能事，不过目前这种将论据局限在少数作品上的情况是否合适，却值得我们深思。

我感到不满足，我觉得这种情况中多少有令人引为遗憾的因素。“没有调查研究就没有发言权”，毛主席这句名言，对于科学研究也是无比英明的指示。至于调查研究的具体对象，当然因各种科学的特殊性而有所不同。在有关文学史的工作上，尽力广泛而深入地钻研古典作品应该是调查研究的一个重要项目。这个项目是结论的科学性的重要保证之一。

为此，我曾想过：祖国的文学遗产极其丰富，每个文学部门都拥有成百成千的作品，而搞文学史的人对这些部分又各有所偏重。如果大家就自己较熟悉的古典文学部门，对其中的现实主义、积极浪漫主义以及二者的结合作一番摸底的工作，这对了解古作家的创作方法倒是个脚踏实地的工夫。

结合着教学，我读了一点古典戏剧，遂想探索其中的积极浪漫主义。书读得少，理论水平又低，所触及的面便很窄很浅，这只能说是初步尝试。

二

众所周知，积极浪漫主义创作方法的特点是从现实的基础上，表现现实中所没有，只有在希望中方能有的事物；是不满意现实，向往未来，将美好的理想与丑恶的现实对立起来，用理想改变现实；是具有奔放的情感、偏激的性格、奇异的情节等。本着这样的认识，我感到古剧使用浪漫主义创作方法的类型约有六种。

第一种类型是以浪漫主义为主导，基本上是浪漫主义的，或完全是浪漫主义的。属于这一类型的剧作如元杂剧的《柳毅传书》、《张生煮海》、《倩女离魂》、《两世姻缘》，明清传奇的《牡丹亭》、《雷峰塔》等。

《柳毅传书》与《张生煮海》都以神话性的传说为题材。在这里，人与龙女发生爱情，结为夫妇；在这里人可以走进水底龙宫，受到龙神的殷勤接待，人可以将海水煮沸，迫使老龙屈服；在这里有龙与龙斗的惊心动魄的情节，它们直斗得“洪水滔天”、“烈火飞空”。^① 它

^① 《柳毅传书》二折《紫花儿序》。

们的积极意义是：剧中主要人物能掌握自己的命运，为实现理想坚决地与困难搏斗，与敌对者搏斗，而最后得到胜利。具体地说，在《柳毅传书》里，龙女遭遇到婚姻悲剧，家庭生活痛苦不堪。她不屈服，从屈辱中冲出来，终于和自己所爱慕的人成了眷属；在《张生煮海》里，老龙俨然是封建家长的化身，他蛮横地干涉女儿的恋爱与婚姻，张生用煮海战胜老龙，实现与龙女结合的愿望。

《倩女离魂》与《两世姻缘》突出了爱的非凡的力量。坚贞的爱可以使人魂与身离，魂逐郎去，身留闺中；离去的魂又能与身“猛地回身来合并”^①。坚贞的爱可以使人结婚缘于来生——今生不能达到的，来生可以如愿；在作者笔下，爱是经得起生死的考验的。

《牡丹亭》是人所习知的，不待赘叙。作者以卓越的才华与高度的艺术修养创造了丽娘这个明丽温柔而极其坚强的典型人物，和她的离奇凄艳而充满战斗精神的故事，同时又出色地创造了另一个别开生面的形象——胡判官。胡判官是一般读《牡丹亭》的人所不大注意的人物，实际上，他不独对剧情发展具有一定程度的关键性（丽娘的鬼魂因得到他的批准而离开枉死城，追寻意中人），而且在塑造这个形象时，作者确曾施逞了自己特有的异才奇想。他怪诞狂放，满身鬼气，却有人的情趣。以他为中心的冥判（二十三出）也是古典剧中稀有的奇文。它的情景是那样阴森悲惨，是阳世的法堂、牢狱的投影，而语言却又特别绚丽；嬉笑的外衣下是辛辣的讽刺或怒骂。因此，要研究《牡丹亭》的浪漫主义，我觉得胡判官还是应该注意的。

《雷峰塔》的内容是蛇精与人的恋爱、婚姻。白蛇是以温柔热情，敢于斗争的美丽形象活跃于作品中。她的妖异并未完全被净化，而她所以感动人的则是她的善良的人的性格——对爱情的坚决与忠诚。她

① 《倩女离魂》四折《尾声》。

的遭遇是悲剧性的，她是个失败者，但她的反抗是强烈的。她与她的敌人法海鲜明地反映着反封建力量，在恋爱和婚姻上，与封建暴力的搏斗。她的命运是当时不少“叛逆”者的共同命运；这固然显出封建暴力在那个社会阶段还强大，更主要的是突出斗争者的坚定英勇。斗争、命运，在剧中都是以奇幻的方式表现的，因而作品的创作方法是积极浪漫主义的。

第二种类型是浪漫主义色彩极其浓厚的。属于这一类型的剧作如元杂剧的《望江亭》、《墙头马上》，明清传奇、杂剧的《渔家乐》、《雌木兰》、《龙舟会》等。

《望江亭》所体现的作者的理想是反抗权豪，战胜权豪。它的主要人物与重要情节都是传奇性的。由主角谭记儿的活动构成的重要情节有二：她与白士中结婚，她与杨衙内斗争。她与白的定情过程是不寻常的。事情发生在道姑庵里，道姑是媒人；道姑作媒的手段不是一般的说合，而是设下圈套，要挟她，恐吓她，可是实际上，她得到的配偶还是符合她的理想的。她和杨衙内斗争的情节更是现实中所绝无仅有的。敌人是个用势剑、金牌武装着的角色。她却闯入虎穴，巧妙地骗去敌人的武器，解除他的武装，使他一败涂地。如果读者或观众对她骗诱敌人的场面稍加琢磨，我们将为她的危险处境而捏一把汗。杨衙内与随从无不淫滥过于猪狗，他们怀着大小不同的野心包围她，像群狼围攻肥羊。可是她竟然挥洒自如、轻快利落地将他们解决了。“我且回身将杨衙内深深的拜谢，您娘向急飕飕船儿上去也。”“俺这里美孜孜在芙蓉帐笑春风，只他那冷清清杨柳岸伴残月。”^①作者的笔歌墨舞充分地刻画出人物的踌躇满志，为古人担忧的读者或观众到此也松了口气，分享了剧中人在胜利中的喜悦。就当时那个特定的历史

^① 《望江亭》三折《络丝娘》与《收尾》。

阶段说，杨衙内这种权豪势要是现实的，谭记儿的智勇和她对敌斗争的方式及胜利，则应该说是经过作者理想化了的。

《墙头马上》的浪漫主义色彩明显地表现在两点上：一是女主角李千金主动地邀约她的一见倾心的意中人裴少俊到绣房中幽会，而且当他们被嬷嬷发觉时，她理直气壮说“则这女娘家直恁性儿乖，我特舍残生还却鸳鸯债”^①，最后决定“私奔”。二是她“私奔”到裴家后，居然在花园内过了七年的、隐蔽的夫妻生活，还生儿育女。后来虽被裴的父母发现，她被逐回母家，而结果仍是有情人成为眷属。情侣的结合尽管可能采用“私奔”的方式，但剧中所表现的不能不说是浪漫主义创作方法的指导下产生的。

《渔家乐》为权奸敲起丧钟，为劳动者写下赞歌。作者赋予主角——渔家女儿邬飞霞的性格是智勇双全、仗义疾恶。她从女仙那里得到个刺死人而不留痕迹的神针。为给冤死的老父报仇，为搭救被迫害的女伴，她改换姓名混进权奸梁冀的官邸行刺。“刺梁”这个场面的惊险更甚于《望江亭：切鲙》，可是她机智地杀死仇人，保全自己。最后，这个生龙活虎般的女刺客做了皇后。皇后，在封建社会，对于妇女是个贵不可言的地位。作者将这样的地位给予个渔家女儿，这确是个绝无仅有的、大胆的幻想。幻想引导作者走向浪漫主义，而这种创作方法也适宜地表现了作者的仅见的幻想。

《雌木兰》本于《木兰诗》，《龙舟会》本于唐传奇《谢小娥传》。提供这两项题材的原作本就是浪漫主义的（至少属于这个范畴），徐、王通过它们表现自己的理想、愿望。王是爱国主义者、杰出的思想家，徐也是愤世嫉俗，封建礼教的反抗者。徐剧写的是萌芽状态中的民主思想、反男尊女卑的思想；王剧主要是歌颂复仇——君国的仇，

^① 《墙头马上》二折《菩萨梁州》。

而尊妇女的思想也隐寓其中。在男子的伪装下，木兰代父从军十二年，立功归来。在男子的伪装下，谢小娥身入贼穴，做敌人的佣工，终于索得仇敌的鲜血偿还父与夫的血债。人物的英雄性格与流血的斗争处处为作者的奇思异想所渲染着，而徐剧的轻快活泼、王剧的激昂沉痛也使浪漫主义的作品更显得丰富多彩。

第三种类型是剧作以现实主义开始，以浪漫主义终结，《窦娥冤》可为代表。窦娥的反抗性格在前二折本已形成，随着矛盾冲突的激化，第三折以降，创作方法便由现实主义转向浪漫主义。在这里作者使用了民间传说中的素材，而加以锻炼提高。本来三年枯旱出现于孝妇死后，并非孝妇的誓愿，《汉书》如此，《搜神记》也如此。血洒白练在《搜神记》尚有相类的记载，六月飞雪则《汉书》和《搜神记》都未提到。关汉卿将素材进一步神奇化，概括集中地构成窦娥临刑的三愿，并且让它们一一实现；最后窦娥的鬼魂又向父托梦，终使沉冤大白，恶人伏法，在浓厚的浪漫气氛里把人物的坚决斗争意志与正义必伸、人能胜天的理想淋漓尽致地阐扬传布起来。浪漫主义创作方法，由于作者的巧妙运用，在本剧的特定情况下，所收的效果似乎胜于现实主义。

第四种类型是全剧都是现实主义的，而某个人物是浪漫主义的，《西厢记》可为代表。《西厢记》的惠明在某些方面有类于《牡丹亭》的胡判官。他在剧情发展上有关键性，他是浪漫主义创作方法的产物。“寺警”在《西厢记》里本似在风和日丽的时刻突然袭来的暴风雨。惠明这个莽和尚在此时出现也是奇峰突起，而且来去迅速，一露面后，绝不再现，更给人以云龙游戏、电火闪空的感觉。更重要的是他的性格如此奇伟磊落，蔑视宗教清规戒律，挺身救人危险，不怕一切，目空一切。为此，这个云龙电火般倏来忽去的人物却给人以颇为深刻的印象。作者从前代民间文学杰作中继承来这个形象，而又敷上

更多的奇异色彩（详后）。

第五种类型是全剧是现实主义的，而有浪漫主义的插曲，《红梅记》可为代表。剧作写卢昭容与裴禹的恋爱婚姻故事，贾道妾李慧娘事为其插曲。李随贾游西湖，见岸上少年（裴禹），而私称其美。事为贾知，李因而被杀，后来裴因为婚事被贾拘留在家，李魂出现，与裴欢合半年。贾派人往杀裴时，李放裴逃走。贾猜疑是众妾中有人放裴，便严刑逼供。李为救护众姊妹，见贾说明真相，并加谴责讽刺，撞贾而去。这个插曲暴露了奸相的残暴，也写出沦为婢妾的妇女的美丽性格。她执著于所爱的对象，为他而死，死而不变；她反抗恶势力，而同情其他被迫害者。现在剧场还传唱《红梅阁》（京剧），《李慧娘》（湘剧），也说明这个浪漫主义的插曲的成就与影响。

第六种类型是全剧是现实主义的，而有某种情节是浪漫主义的，《焚香记》（王玉峰的）可为代表。像高明的《琵琶记》为蔡邕开脱一样，王玉峰的《焚香记》为王魁开脱，王剧虽然改悲剧为团圆结尾，王魁不负桂英，但桂英闻被休而自杀与向王索命的情节保留下来（改动不大）。茅盾同志以为川剧《焚香记》是浪漫主义的，表现了人定胜天的思想（指桂英索命，制王于死言）^①，那么《焚香记》的这些情节可能也属于这一范畴。

当然，这六种类型不能包括所有的古典剧作的浪漫主义，而且即使属于前两种类型的作品也并未与现实主义绝缘。我们可以说，在理论上，现实主义与积极浪漫主义的区别颇明显。

^① 《反映社会主义跃进的时代、推动社会主义时代的跃进！》，《人民文学》1960年第8期。

三

根据前面引证的剧作，我们还可以谈论另一个问题，即古典戏剧的浪漫主义创作方法和民间文学的关系问题。

首先提到的是在人物塑造与情节发展上的情况。

《西厢记》可以为例。《西厢记》的惠明是依照金代董解元《西厢》（民间讲唱文学）的法聪塑造的。董《西厢》的法聪与王《西厢》的惠明，不但同样的骁勇仗义，无视寺院的清规戒律，甚至语言也有相类的地方。所不同的只是在董作中法聪是个贯彻全书的人物，而在王作中惠明则是闪电式的出现^①。王的改动当然在一定程度上加重了人物原有的浪漫色彩，可是探本索源，我们应该重视董解元或其他民间才人的艺术创造。

《窦娥冤》也可以为例。《窦娥冤》的最早的题材是《汉书·于定国传》里的东海孝妇故事。这个故事，除妇屈死而天大旱，祭妇墓而天大雨以外，并无奇异情节。奇异情节始于晋干宝《搜神记》。《搜神记》不仅说孝妇临刑时，为要证明自己死得冤枉，而发了誓愿，而且这誓愿是“青（孝妇名）若有杀愿（杀害婆婆的心），杀血当顺下次青若枉死，血当逆流”。誓愿的效果是“既行刑，其血青黄，缘竿而上，极标，又缘旛而下”。《搜神记》保留了不少浪漫主义的、反抗斗争的民间传说，冤死者血逆流也见于书中其他故事。可能这是当时民间流行的一种说法。大约《汉书》里孝妇故事流传到晋代（或更早些）便神奇化了。神奇化是群众要证实孝妇无罪。关剧的法场三愿这一段情节无疑是在民间传说的启发下写成的。

王、关二剧外，如《焚香记》导源于南宋民间戏剧《王魁》，

^① 王实甫的《西厢记》也有法聪，但他的性格与惠明绝不相同。

《雷峰塔》取材于南宋和明中叶的、同样名称的话本与陶真（民间说唱文学），《雌木兰》来自民歌《木兰诗》，这都是有文献可稽的。至于《柳毅传书》、《张生煮海》这类剧，它们的老根也应该向民间找，因为关于龙的种种神奇的故事，一直是人民群众所喜闻乐道的。

如果，我们进一步，从古典戏剧的浪漫主义创作方法所体现的反抗精神来看，它和民间文学的关系将更显得深刻。

在《反映社会主义跃进的时代，推动社会主义时代的跃进！》中，茅盾同志曾指出中国积极浪漫主义与欧洲积极浪漫主义的相通之处，“在于粪土权门，歌颂叛逆，鞭挞庸俗，追求理想”；他又认为中国的积极浪漫主义“更多地反映了劳动人民的反抗和对未来的理想，它们的作者大多数是民间的无名作家”。茅盾同志这些话很精辟，特别是道出了民间文学与积极浪漫主义的密切关系。

为什么积极浪漫主义与民间文学的关系如此密切？我的粗浅的理解是：生产斗争与阶级斗争是推动历史前进的力量，自然它们要反映在文学中，并促进文学的发展。人民群众，主要是劳动人民，是生产斗争的积极参加者，是核心，是骨干。为获得胜利，他们自然而然有摧毁困难的愿望与行动。阶级斗争是被掠夺欺凌的人民群众，主要是劳动人民改变黑暗现实、实现理想生活的行动与愿望。但在自然敌人与阶级敌人还强大有力，不能一时战胜，甚至于自己的斗士还遭受牺牲的时候，浪漫主义创作方法更适宜于表现他们的渴望实现而苦于不能的理想。这种作品渗透着乐观主义与英雄主义，它们对斗争者是鼓励，用奇想与激情来鼓励。积极浪漫主义在民间文学中所以旺盛的原因大约在于此。

文人作家的世界观常带有阶级局限性。剧作家当然不能例外。但当他们向民间文学吸取素材、学习创作方法的时候，与素材和方法久已结合的反抗精神、乐观主义、英雄主义势必在不同程度、从不同角

度上影响他们。创作的提高不能不联系到思想的提高，反过来也将如此。

话虽这样说，当然，我们并不认为古典戏剧的浪漫主义创作方法的形成与发展完全倚仗民间文学；同时，我们还以为优秀的剧作家常在民间文学的基础上而有所加工提高。这里边的道理是人所共知的，无待申述。

古典戏剧使用浪漫主义创作方法的类型与这种创作方法和民间文学的关系，是我初步探讨古典戏剧的一些体会。我诚恳地希望同志们指正错误。

(原载《文史哲》1961年第1期)

中国小说审美特征的形成与发展

侯民治

当前小说的形态，眼花缭乱，多元无序。誉者有之，毁者有之，忧虑不安者亦有之。从历史上考察一下中国小说的审美特征，对于解决这个问题，抑或有一定的意义。

一个独立存在的事物，总有区别于它事物的本质特点，在进展过程中它总是不断丰富和发展着这种特点的。中国小说作为一种独立的文学样式，也有区别于其他文学样式的审美特征，在历史进程中也是不断地丰富和发展着这种特征的。

一、小说是虚拟社会生活具象感染人的俗文学，中国小说从“话本”起充分确立了它的审美特征

鲁迅说：“人在劳动时，既川歌吟自娱，借以忘却劳苦了，则到休息时，亦要寻一种事情以消闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，正就是小说的起源。”^① 这里鲁迅是与诗歌作比较谈小

^① 鲁迅《中国小说的历史变迁》，见《中国小说史略》，人民文学出版社1979年版，第417页。

说起源的，诗歌是为了吟咏主观情感，进行自我精神调节而产生的，小说是为了讲述外界发生的故事，使大家受到感染，得到消遣而产生的。这里虽然讲的是小说的起源，即产生的原因，但同时也就从根本上指出了小说的作用和审美特征了。

故事要有趣、有意思，才感人，为“消闲暇”而讲的故事，就少不得要有道听途说、加工虚构、张冠李戴、移花接木等等了。故事讲得越细致、越具体就越感人。为“消闲暇”而讲的故事，就要很注意描写种种生活细节，展示丰富的社会生活具象，使听者如临其境，如见其人，如闻其声了。

以这种有一定的加工虚构、生活具象丰富的故事来“消闲暇”的，大概大都是下层人民。到宋代这个问题就特别明显了。这时，市民阶层兴起，他们比终日劳作在田间的农民有更多的闲暇，消遣的需要更高了。此时听故事已不是在地头、场边，而是坐在茶坊酒肆中；讲故事的也不是劳动者，而是专业的“说话”人；所讲的内容也更广泛，有正史、野史、传说等等。“说话”人要把故事拉长，就少不得要有很多节外生枝、合理想象，而这些加工虚构大都是用于生活细节的描写上，这就大大地丰富了生活具象。我们现在看到的本子，是“说话”人的底本，如果真说起来，还不知道要加上多少生活细节呢！“说话”人不断地往故事里加生活细节，也就是不断地用虚构的方法丰富着作品的社会生活具象，这也就是不断地加强着小说的审美特征。应该说，小说的审美特征（描绘有加工虚构的、细致丰富的社会生活具象，使读者受到生活的真切感染）至此，算是充分地确立了。

这种小说的审美特征，是和下层人民思维方式一致的。小说以社会生活具象感染读者，而广大下层人民也最善于从看得见、摸得着的社会生活具象看问题，他们还不善于进行抽象的思维。他们最容易接受的是社会生活具象，他们表达思想感情，也离不开社会生活具象。

可以说是广大下层人民的需要产生了小说的审美特征。如果说诗词歌赋是“雅”文学的话，小说从来就应该是“俗”文学。

“俗”文学和“雅”文学，内容不同，格调不同，而从另一方面讲，生活具象感的程度也不同。俗文学表现更多的原生态的生活，生活具象感较强；而雅文学把这种原生态提炼了、抽象了，进而典雅化了，生活具象感也就不如俗文学强了。俗文学讲究具体、逼真，用的是最能描摹生活具象的口语；而雅文学则追求意境、韵味，用的是追求精练、对仗、工整的文言。俗文学和雅文学是应不同阶层的不同需要而产生的。

文言小说应该属于“雅”的，我们且看它的发展。我国文言小说一种是笔记，一种是传奇神怪故事。笔记从《西京杂记》、《世说新语》起，一直到明清大量的笔记、野史等等，这类小说在古代文言小说中占很大的比重，它受我国最早的小说概念影响（即所谓“街谈巷语、道听途说”^①的“小道”），写的都是不见经传的奇闻轶事。这些东西不但能自娱，也能娱人，所以很多文人、宦官如顾炎武、方苞、王世贞、郑板桥等等，在作文赋诗之余，都写写这类东西。这类作品大都写的是生活片断，或片言只语，还构不成完整的故事。用的文言文，简约顺畅而具象描写少。我们说其是小说，只是取“小道”之意，其实只是有趣的文言记叙文。传奇神怪故事可溯源至《山海经》，到唐代传奇蔚为大观了。“着意好奇”，“叙述宛转，文辞华艳”，^②有意虚构了，故事也完整了，叙述描写比笔记加强了。到《聊斋志异》又出现了一个突兀的高峰。这类小说都有传奇色彩很强的故事，天上人间，才子佳人，神仙鬼怪，变幻莫测，很吸引人。特别是《聊斋志异》这座丰碑，至今还屹立于中国乃至世界的文学苑里。这类小说是

① 《汉书·艺文志》。

② 鲁迅《中国小说史略》，第107页。

文言小说的正宗，它们用的是文言文，讲究简约精练，不事生活具象的铺排。记叙方法继承了《国语》、《史记》等文言记叙文，重在记言。作为描写社会生活具象的小说，那就显得不够了。而且还因为用的是文言而不是口语，往往不少人物的对话都是作者用文言词语代庖的，那就很难写出人物鲜明的个性化语言。我们试将《聊斋志异》中的人物语言，与《金瓶梅》中的人物语言作一比较就可以看清楚了。这类小说的作者被文言文文体拖累着，他们不能像“说话”人、话本小说家、白话小说家，用生活化的语言描写生活具象那么得体，那么自由，他们的生活具象感是被文体压抑着的。试想如果让蒲松龄用白话文体，或者用他家乡的口语来写《聊斋志异》，那生活具象感肯定要强多了。文言传奇神怪小说是很注意选取材料、构筑故事的奇异性的，人们欣赏的也正是这一点。其实这是以神话、童话的审美特征来欣赏的，而不是以小说特有的审美特征来欣赏的。比起白话小说来，文言小说的发展是很不景气的，如果从文体方面讲就是因为文言小说虽然写生活具象，写“俗”的，但它用了“雅”的文言体，抑制了生活具象的表现，削弱了小说的审美特征，等同了一般的记叙文，不景气则是必然的了。

二、中国小说是沿着自己的审美特征不断丰富发展的

(一) 加工虚构越来越多，离纪实文体越来越远

加工虚构把不典型的改造成典型的，或者综合很多现象造出一个典型来，这是构成小说审美特征的一个重要组成部分。可以说没有加工虚构，也就没有小说的美。但是小说刚从纪实文体脱胎出来时，加

工虚构还不能一下子使人接受，所以“说话”人大都是根据史书记载（包括正史和野史）、民间传说等在人们心目中有一定认可性的材料来节外生枝、合理想象。而一些文化程度较低的群众也确实把这些当为曾有过的事实了。这就给小说家们带来不少麻烦，在我国历史题材小说的真实性问题，一直就有很多纠葛。后来有些小说家逐渐摆脱了这个窠臼，《金瓶梅》就是《水浒》中的一点由头而衍成几十万言的。《红楼梦》干脆连由头也不要，公开宣称纯是虚构的“贾雨村言”。现代小说有明确的“典型化”的理论，加工虚构就更不用说了。小说虚构加工的成分是越来越多，虚构的质量是越来越高；而当前有些人所以热衷于“纪实小说”，倒并非因为讨厌小说的虚构，而是因为不少虚构小说摆脱了大家都关心的现实生活，而纪实小说正在这一点上作了补充。纪实小说并不能取代虚构小说，虚构作为小说审美特征的重要组成部分还是有极强的生命力的。

（二）生活具象感越来越强，与其他文学样式的差别越来越明显

我们说加工虚构是构成小说审美特征的重要组成部分，那是和纪实文体比较而言，其实诗歌、散文、戏剧等其他文学作品也都有加工虚构的，小说和它们的不同是在所描绘的形象上。每一个比较稳定的文学样式，在长期的实践中都形成了自己的形象范式。诗歌、散文多为抒发作者凝集的情感，带有较强的主观性。而小说以真切的社会生活本身，并非以作者主观情感感染人，作者的倾向、思想、情感，都必须巧妙地隐藏在这社会生活具象之中。小说描写的形象——“社会生活具象”，应该是文学作品中最真实、最具体的形象。

我国小说就是沿着丰富和完善描写社会生活具象的道路发展的。

1. 具象感最主要的手段——细节描写越来越加强。

生活具象主要是由生活细节构成的，细节描写越多，描写的密度越大，生活具象感就越强。细节描写的密度往往和加工虚构的程度成正比，加工虚构、合理想象很大的功夫都是用在细节描写上。我国文言小说受文体的限制，细节描写还较少，白话小说就大大加强了。“三言”、“二拍”，很多是根据文言小说传奇、笔记扩写的，“往往本事在原书中不过数十字，记叙旧闻，了无意趣。在小说则清谈娓娓，文逾数千。抒情写景，如在耳目”^①。这就是丰富了很多生活细节的描写。《水浒》中“智取生辰纲”几千字的描叙，在《宣和遗事》中就只200多字的故事。古代白话小说用的是白描，鲜明突出是优点，但细致程度还是不如现代小说。“五四”以后的新小说吸取了西方小说描写细致的特点，一个场面可以从多角度、多层次写，一个人物可以从多侧面刻画，新小说和传统小说最显著的不同就是描写细致得多了。新时期小说更重视感觉、心理世界的描写，生活具象的细致感又深入了一步。

2. 具象感最深的层面——个别性越来越被重视。

用各种方法使生活具象的描写细致了，这只是加强了具象感的一个方面。生活具象的深层方面就是要描写个别事物。小说只有写出这种个别的形象，才能使人感到真实、具体。诗歌、散文主要是表现作者的情感，形象只是作者的情感寄托，它着重要求的情感的个别性，而不是如小说那样使读者感受个别的生活具象，从而受到生活真切的感觉。生活具象的个别性要比情感的个别性难写得更多。

人是主要的社会生活具象，我国古代小说描写的生活具象的个别性，主要体现在人物身上。“宋时理学盛极一时，因之把小说也多理学化了，以为小说非含有教训，便不足道。”^② 小说一理学化，人物也

^① 孙楷第《三言二拍源流考》，见《拍案惊奇》，上海古籍出版社1982年版，第732页。

^② 鲁迅《中国小说的历史变迁》，见《中国小说史略》，第433页。

就要概念化了。历史题材的小说，因有历史事实在，这方面的影响还小些，宋以后一般白话短篇小说中的人物，大都成了原则的“传声筒”。后来的《水浒》、《红楼梦》大概是抛弃了这些教条，就留下了几个千古不朽的个性化人物。古代小说由于描写粗略，景物、肖像、生活细节等具象，除《红楼梦》以外，个别性都较差。不少作品在描写这些具象时还套用一些千篇一律的诗词，就更没有个别性了。“五四”以后的新小说描写方法多样，一般生活具象的描写，诸如景物、肖像等的个别性、具体感，都比传统小说加强了。但是这些小说的使命感（这也是必要的）都很强，人物身上的原则性太露，除了少数名著外，人物形象的个别性都还远不及《水浒》、《红楼梦》。怎么把人物的原则性和个别性很好地结合起来，一直是小说创作理论和实践没有很好解决的问题。新时期有些作品企图削弱乃至取消人物的原则性，那也是失败的尝试。

3. 由重在写故事到重在写人物——社会生活具象中心的确认。

所谓社会生活，也就是社会的人在做各种各样的事，所以在小说中也就有了人物和故事。小说原来就是从讲故事发展起来的，曲折复杂的故事很引人入胜。但是实际生活中的事，并非都是曲折、复杂，引人入胜的故事，要追求故事性，就要剪裁、割裂生活，甚至还要加上现实中不存在的神力鬼怪。这就使生活失去了原生态，显得不真实了。这在故事、戏剧、神话是允许的。讲故事和演戏为了吸引住听众、观众，就要故事性强，至于因此而失去生活原生态显得不真实，听书看戏的人都不会计较，这已经“约定俗成”了。我国小说原来就是“说话”人讲的故事，这方面的矛盾还不太明显。后来小说逐渐案头化了，写在纸上的文字可供反复阅读、欣赏，读者就不满足于因追求故事性而破坏生活的真实性，所以，从《金瓶梅》起，到《儒林外史》，到巨著《红楼梦》，就放弃了追求故事性而注重写人物了。

人是社会的主人，小说既然是描写社会生活具象，当然就要按社会原来的样子以人为中心了。小说从重写故事到重写人物，就是对社会生活具象中心的确认。

以故事为中心的小说也写人、刻画人，那是在故事中进行的，受到不少局限。以人物为中心那就方便多了。“五四”以后的新小说大都是以人物为中心组成情节。新时期所谓“意识流”小说是以破坏故事性、情节性为前提，想到哪儿，写到哪儿，当然可以开阔社会生活具象的描写，但是大多数读者不习惯，而且有的又不重视刻画人物，现在又逐渐回到以人物活动为中心的情节性路子上了。

4. 由写外部活动到同时注意写内心活动——人物具象的深化。

人有语言、行动等外部活动，更有意识、潜意识等内心活动。外部活动都是内心活动的表现，但这种表现仅仅是内心活动的一部分，而且具体情况不同，表现的方式、方法也大不一样，这就构成了人的复杂性。小说要描绘人，就不能不注意这两种活动了。我国的记叙文大都是记言体，即使后来的白话小说，人物对话也是占很大比重，写行动的就不多，写心理活动的就更少了。读者就是从人物言行中来看他们内心深处的东西，比如言行不一、表里不一等等。有些极细致的情感变化，极隐蔽的内心世界，就很难表现了。“五四”以来的新小说吸收了外来的记叙描写手法，可以直接写心理活动。新时期吸取“意识流”写心理的方法，就跨了更大的一步。虽然开始有些过火，不少读者不习惯，但现在也逐渐正常了。重在写外部行动的现实主义作品和重在写内心的所谓“现代派”作品，都各往中间靠了靠，使人物的外部行动和内心世界更好地结合起来，这样人物具象就更有立体感了。这种变化不应该笼统地用“向内转”来概括，人的活动本来就是内外结合的，描写社会生活具象的小说就不能不按人原来的样子写。注意写内心世界，也不都是写“内心独白”，而是要注意把视点

投到人物内心去，至于表现出来的是“内心独白”，还是行动、语言，那就要视具体情况了。《陈奂生上城》中陈奂生住招待所那些微妙的心理活动，很多就是通过行动表现出来的，照样写得惟妙惟肖，可感性极强。

5. 从传奇向世俗转化——社会生活的最佳选择。

以故事为中心，追求故事性，审美效应是奇异感；以人物为中心，着力写人物，审美效应是真切感。前者多选择奇异的故事、英雄传奇。“唐传奇”、《今古奇观》、《拍案惊奇》、《聊斋志异》都是标明追求奇异的。《三国演义》、《水浒》中很多故事就是英雄传奇。后者多写平常人物、日常俗世生活，《金瓶梅》、《儒林外史》、《红楼梦》都是。古代奇异故事、英雄传奇，都多少带一点蒙昧主义、理想主义、迷信、天才论的思想。到近现代，人们就更现实一些了，面对着变革的社会，更注意的是普遍关心的社会现实问题，对于传奇之类并没有多大兴趣，应该说在小说世俗化方面比古代更自觉了。我们虽然出现过某些“高大全”的理想化，现在有的小说也有过故作高雅状的贵族化倾向，但是小说反映的社会生活由传奇到世俗，这是历史的趋势，是小说审美特征的自然选择。“失真之病，起于好奇”^①，小说要描写社会生活具象，就不能不选择最普遍、最真实的世俗生活。

6. 由明确单一到丰富复杂——社会生活具象所反映的思想。

以故事为中心的小说，往往都反映着一个明确的思想。故事就是矛盾组成的，矛盾如何产生、怎么发展、怎么解决，就正好可以说明一个明确的思想。古代白话短篇小说，如“三言”“二拍”等，大部分都是一个因果报应的故事，明确地说明着劝善惩恶的主题思想。这些作品都是紧扣着主题思想而绝不旁骛的。以人物为中心写日常生活

^① 睡乡居士：《二刻拍案惊奇序》，见《中国历代小说序跋选注》，长江文艺出版社1982年版，第114页。

的小说，一般不受故事限制，大都写的是生活原生状态的柴米琐屑、世态人情，生活面很开阔，虽然作者也有一个总的思想倾向，但是读者从这些生活具象中所体会到、认识到的思想，就丰富复杂得多了。一部《红楼梦》的思想，至今也没有认识完。当然，形象表现的思想是明确、单一，还是丰富、复杂，不完全是以故事为中心，还是以人物为中心决定的，最根本的还是所写生活具象是保持了生活原有的丰富性、复杂性，还是把这种原生态的生活具象按一定的思想抽象了、净化了。

小说形象表现思想，由明确、单一到丰富、复杂，正是对小说审美特征的进一步确认。诗歌、散文等主观意识性较强的文体，要表现的思想情感比较明确。“托物言志”、“画龙点睛”，形象表现思想也比较直接。报告文学也大都是思想明确的报告。只有小说是真实具体地描绘社会生活具象，就应该更多地保持生活的原生态，从而反映出更丰富复杂的思想，使读者可以从多方面感受、认识。当然作家总是有自己的思想倾向，怎么把这种倾向和社会生活具象固有的丰富性、复杂性结合起来，是长期以来我们应该认真研究解决的问题。

三、关于具象变形和文体融合

我们这么强调小说形象的具体性、真实性，那么有些小说写了变形的形象，我们也接受了，如何解释呢？

有一种变形是特殊情况下的特殊反映。比如鲁迅的《狂人日记》、《白光》，宗璞的《我是谁》中的变形描写，都是精神不正常的人的眼睛看的。这种变形实际是更深切的写实。

也有一种变形是作者和读者之间的“文体默契”所允许的。相

声、漫画那么夸张变形，我们从不提出疑义。《西游记》我们把它当神魔小说看，也就不追究它的真实性了。现代写真实生活的小说，从鲁迅的《阿Q正传》到王蒙的《说客盈门》、湛容的《减去十岁》，都有不同程度、不同形式的夸张变形，我们也都承认它的现实性了。

“文体默契”是长期以来形成的“定势”，很难轻易改变。《西游记》中的妖魔呼唤雨，我们能承认，而诸葛亮借东风，借阳寿，我们就感到不协调，以至鲁迅说他“近妖”了。有些新小说把西方的“变形”，拉美的“魔幻”，还有“神秘主义”等引进来了，就掺和在写实的小说中，虽然有人说创新，但大多数读者不习惯，这就是文体默契没有形成。

我们这么强调小说的审美特征，那么小说就不能和其他文体融合吗？

某一文体在发育过程中是要有选择地吸收、消化其他文体的某些特点，丰富和发展自己的特点。但是如果把其他文体的某些特点随意拿过来，掺和在本文体中，不仅不能丰富和发展本文体的特点，而且还弄得不伦不类。清代《野叟曝言》、《镜花缘》就把作者一生的学问、搜集的野史资料、奇人异相，一股脑儿塞到作品中来了。这就是以“杂记”文体的特点，破坏小说的审美特征。

现在改革开放了，文体的融合也很活跃，小说散文化、诗化、象知化、议论化等等，都是时兴的说法。不少小说突破了故事体，比较自由地展示社会生活具象，这就是吸取了散文结构的特点。不少小说把一些叙述变为不断更换的场面，增加了场景感，丰富了生活具象，这就是吸取了电影“蒙太奇”的特点。有些小小小说以最小的面积展示了思想最丰富的社会生活具象，这就是吸取了诗歌凝练的特点。现在的小说为了深化，很重视理性的思考和情感的抒发，但小说有小说的特点，“深化”只能在社会生活具象的典型化上下工夫，越典型了，

就越深化，理性思考就越强，情感气氛就越浓。但是有些小说并不是在这方面下工夫，而是用了取巧的办法，把诗歌、散文、议论文的某些特点搬过来，贴过去，加强理性和情感。他们或者主观抒情式地描写“意象”，而非真实具体地描写社会生活具象，或者托物言志式的隐喻、象征，而非以典型的生活具象取得广泛的象征意义，或者大量议论。这些虽然“圈子里”有人叫好，但因为不符合小说的审美特征，所以，很多的读者都不习惯。

某一文学样式的审美特征，是由大多数接受者的审美趣味、审美习惯所造成的。大多数接受者的审美趣味、审美习惯，又是民族的、历史的积淀，稳定性或者说惰性很强，所以某一文学样式的审美特征，一般只能丰富和发展，而不能轻易地改变。企图用别的文学样式的审美特征来替代小说的审美特征，那是不可能的；企图用别的文学样式和小说掺和或者说融合一下，创造一种具有新的审美特征的新的文学样式，也并非易事。

有人可能要问：“散文诗不是诗和散文的融合吗？”但是不要忘了，散文诗只是在韵律上，在语句的整齐上比一般诗歌放松了，作为诗歌审美特征，抒发诗人凝聚的情感以感人，这一个基本点并没有变。而且它也是由文言律诗的严谨，到白话诗的稍松散，慢慢地过渡而出现的。

有人还可能要问：孙犁、汪曾祺那些散文化的小说，不是很受读者的欢迎吗？但也不要忘了，很多人都是以欣赏散文的眼光来赞赏这些作品的。如果作者或编者不标明“小说”，很多人都会把这些作品归到散文中去的。这正说明小说是有别的文学样式不可替代的审美特征。

某一文学样式的审美特征，或者说是它的特点吧，也就正是它的局限，作家只能在这个局限内“戴着镣铐跳舞”，而作家的本领，就

是在这个局限内表现出来的。就如马戏演员跑马表演一样，圈子虽小，跑出的花样很多。如果他把马放出圈子到大草原上去跑，那就不是马戏了。小说家是要施展各种本领，小说形态也要有多样化，毋庸争辩；但小说家的本事，小说形态的多样化，也只能在适合小说审美特征的大框子内进行，离开了这个基本点，就不会得到广大读者的承认了。

限制、反限制，一切事物都是在这对矛盾中前进的，小说的审美特征也是要在这种矛盾中变化的。但是如前所述，某一文学样式的审美特征，是广大读者历史的心理积淀造成的，稳定性、惰性比一般事物、一般意识形态强得多，它顽强地固守着它的阵地不肯退走，即使新的形态出现了，旧的仍然有很大的市场（如现在的故事小说），我们切不要以对待一般事物、一般意识形态的态度来对待它。

（原载《文史哲》1989年第6期）

后 记

本丛刊主要收选改革开放 30 年来发表在《文史哲》杂志上的精品力作（个别专集兼收 20 世纪五六十年代的文章），按专题的形式结集出版，先期推出《国家与社会：构建怎样的公域秩序？》、《知识论与后形而上学：西方哲学新趋向》、《儒学：历史、思想与信仰》、《早期中国的政治与文明》、《门阀、庄园与政治：中古社会变迁研究》、《“疑古”与“走出疑古”》、《考据与思辨：百年中国学术反思》、《中国古代文学：作家、作品与思潮》、《文学与社会：明清小说名著探微》、《文学：走向现代的履印》、《文学：批评与审美》等。

本册《中国古代文学：作家·作品·文学现象》的编选工作由刘培同志承担。

在近 60 年的办刊过程中，敝刊编排格式、体例几经变化，给编选工作带来了一定的困难，为使全书体例统一，我们在编辑过程中，对个别文字作了必要的规范和改动，对引文注释等作了相对的统一。其余则一仍其旧，基本上保持了原文的本来面目。

由于水平所限，本丛刊无论是在文章的遴选，还是在具体的编校过程中，都存在着种种不足，讹误舛错亦在所难免，敬祈方家读者不吝赐教。

需要特别说明的是，在当前市场经济大潮下，学术论文集因其经济效益微薄，出版非常困难。但商务印书馆欣然接受出版“文史哲丛刊”，这种无私精神，实在令人钦佩。常绍民先生还就丛刊的整体设计提出了许多宝贵而中肯的意见，在此，我们表示衷心的感谢！

文史哲编辑部

2009年10月